

Epístola del canto desconocido



Guido de Arezzo

Con el sistema de escritura y canto o solfeo que ideó Guido d'Arezzo, los aprendices de cantores catedralicios abreviaron sensiblemente su proceso de aprendizaje y mejoraron notablemente la afinación y conocimiento sobre lo que debían cantar o tocar en instrumentos, aún haciéndolo a primera lectura, algo que Liszt o Brahms podían realizar sin levantar una ceja siquiera, pero que a un cantor de coro en Europa hacia el siglo XI, sonaba a impensable. Guido d'Arezzo hizo posible que, con los elementos mínimos que su método proponía, el canto ignoto o desconocido se hiciera amigable y conocido.



epublibre

Guido de Arezzo

EPÍSTOLA DEL CANTO DESCONOCIDO

ePub r1.0
Titivillus 10.08.17

EDICIÓN DIGITAL

Título original: *Epistola de ignoto cantu*
Guido de Arezzo, 1028
Traducción: Carlos Rafael Domínguez
Ilustración de cubierta: Salterio en uso en Amiens - Finales del siglo XIII: Letra inicial “C” del Salmo
Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2
Edición digital: ePubLibre
Conversión a pdf: FS, 2019







ÍNDICE

LA EPÍSTOLA DE IGNOTO CANTU DE GUIDO D'AREZZO: DE LA MEMORIA A LA ESCRITURA MUSICAL

Jorge Rigueiro García
Facultad de Filosofía y Letras - UBA
CEICAM (UNS) - GIEM (UNMdP)
Grupo EuropAmérica
Academia Argentina de la Historia
I S P Dr. Joaquín V. González - GCBA

INTRODUCCIÓN

El hecho de escribir sobre Guido d'Arezzo para un músico, puede ser casi como rendir homenaje a quien posibilitó interpretar a Bach, Mozart, Elvis Presley, una melodía para koto o quizás, cánticos rituales de los papúas. Tal vez, la obra de Guido signifique la coronación de un sinfín de incorporaciones en la técnica de notación musical que siguió progresando mucho más allá del fin de la Edad Media, pero que tuvo su necesario origen en ella. Es sin lugar a dudas, un aspecto de la escritura mucho más revolucionario que la letra carolina hacia el siglo IX o la imprenta, con posterioridad. Es tan decisivo, que marca un antes y un después del sistema propuesto por él para la enseñanza de la salmodia o del canto religioso, pero creemos que no pudo atisbar o darse cuenta de lo relevante de su obra: había inventado el lenguaje musical autónomo y libre de marcas o letras.

Si bien no es nuestra intención realizar un panorama musical del siglo XI, por excedernos ampliamente esa misión y alcances, pretendemos analizar las intenciones que este extraordinario monje benedictino del norte de Italia tuvo, a la hora de pergeñar su modelo de enseñanza. Para esto, no hemos de trabajar con toda su obra, sino tan sólo con un particular documento que lo muestra pedagogo, ocupado y preocupado por la mejor manera de hacer acceder al conocimiento por parte de sus *pueri* en Arezzo, respecto del

canto religioso; pero también un tanto picado por las envidias de sus hermanos de Orden y molesto en su vanagloria humana, al recordar los maltratos frente a su genialidad: la *Epistola de Ignoto Cantu*, dirigida al Hermano Miguel, hacia 1028, posiblemente.

Esta *Epístola sobre el canto desconocido* es la apertura a un mundo nuevo que independiza la lectura musical de la memoria y la memoria auditiva de lo que se desea cantar. Ese canto desconocido que desde la invención del sistema guidoniano, se transformaba en amigable para el cantor y despojando de temor a los maestros, por la pérdida del acervo musical cantado en las nebulosas del olvido. Con el sistema de escritura y canto o solfeo que ideó Guido d'Arezzo, los aprendices de cantores catedralicios abreviaron sensiblemente su proceso de aprendizaje y mejoraron notablemente la afinación y conocimiento sobre lo que debían cantar o tocar en instrumentos, aún haciéndolo a primera lectura, algo que Liszt o Brahms podían realizar sin levantar una ceja siquiera, pero que a un cantor de coro en Europa hacia el siglo XI, sonaba a impensable.

Guido d'Arezzo hizo posible que, con los elementos mínimos que su método proponía, el canto ignoto o desconocido se hiciera amigable y conocido. Veamos cómo.

La palabra de Cristo more en abundancia en vosotros,
enseñándoos y exhortándoos unos a otros en toda sabiduría,
cantando con gracia en vuestros corazones al Señor
con salmos e himnos y cánticos espirituales.
Col. 3: 16

UN POCO DE HISTORIA

La tradición judía y posteriormente la musulmana, han consagrado la transmisión oral como la más digna de seguir a la hora de pasar de generación en generación muchas de las verdades de la fe.[1] Esta costumbre, también seguida por el cristianismo primitivo, se transformó en enseñanza de los textos contenidos en las Escrituras por estar muchas veces, inmersos en las melodías con las que se solían cantar durante los servicios. También, para agilizar la memoria, muchos sacerdotes o cantores no podían evocar el texto si no era repetido cantado. De esta forma, culturas enteras que tenían Libro, usaban más medios que la letra escrita al momento de enseñar y transmitir el legado, a pesar de lo racional de sus culturas o lo cultos que fuesen los monjes y sacerdotes, necesitando para el canto de incontables fieles generalmente analfabetos, pero memoriosos cantores.

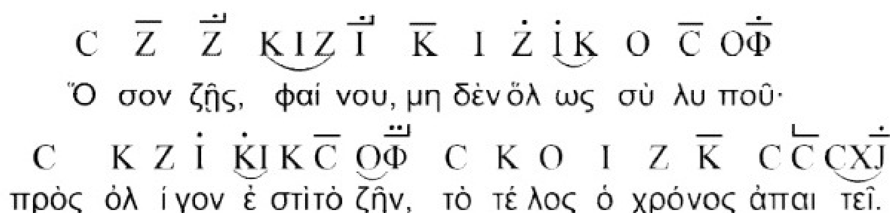


Figura 1: Texto con referencia de la notación musical del Epitafio de Seikilos. Las marcas para indicar cómo ha de cantarse son esos signos y letras en mayúscula superpuestos al texto en minúscula. Su traducción es: *«Mientras vivas, brilla, no sufras por nada en absoluto. La vida dura poco, y el tiempo exige su tributo. Soy una imagen de piedra. Sícilo me pone aquí, donde soy por siempre, señal de eterno recuerdo».*

No obstante, algunos estilos de escritura o intentos de notación de esas melodías habían sido ensayados con anterioridad: en Babilonia hacia el 1400 a. C. aparecieron los primeros rastros de escritura musical, o más apropiado, una serie de signos que servían de apoyatura a los músicos a la hora de "acompañar" al cantante. Más tarde, los griegos, en su prodigioso abanico cultural, nos han dejado himnos en homenaje a los dioses y representaciones iconográficas de músicos y danzarines, pero poco texto pautado como musical.[2] En la mayoría de las imágenes aparece un cantante en acción o músico interpretando, pero es raro encontrar uno leyendo algún texto para mostrarnos que está siguiendo un material pautado previamente a su interpretación: la memoria o la improvisación eran lo corriente para el instrumentista, lo que nos hace pensar en la maestría de estos intérpretes que hoy serían considerados aficionados o intuitivos. La música tenía una función apotropaica, expulsora de espíritus malignos, como así también, atraía el poder de los dioses, además de ser benéfica y catártica.

Pese a todo, nos quedan, entre muy pocos restos materiales de "partitura" el famoso *Epitafio de Seikilos* (Figura N.° 1), cuya indicación musical alfabética se superpone a la letra del canto fúnebre. Ha podido ser re escrito en notación musical moderna e interpretado en la actualidad, pero sin poder asegurar que así sonaría en manos de un intérprete griego del siglo II a. C. Otro ejemplo es el *II Himno a Apolo* del siglo II a. C. (Figura N.° 2). Con posterioridad, un papiro helenístico del siglo I a. C. con fragmentos de un *Coro de Orestes* de Eurípides, como así también las *Tablas de Alipio* del siglo IV, sirven para darnos algunas pistas sobre notación para instrumentos y cantantes.

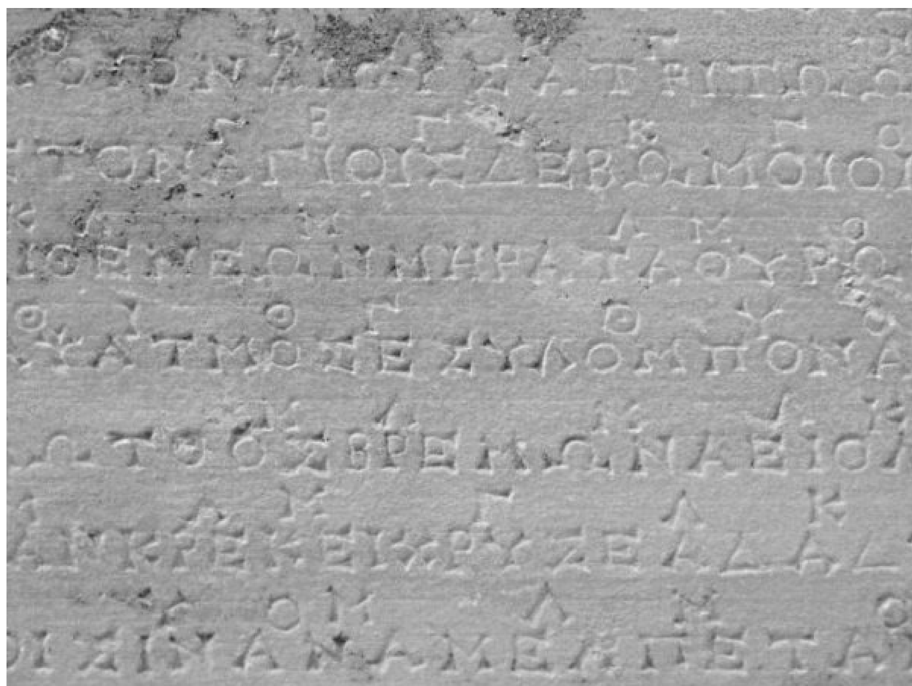


Figura 2: Detalle de II Himno a Apolo (siglo II a. C.)
Museo de Delphos (foto del autor).

Podrían definirse dos grandes tipos de notación musical en la Grecia Clásica: la más antigua se remonta a los siglos VII y VI a. C. para instrumentos; en tanto la más reciente utilizaba el alfabeto jónico.[3] Amén de esto, las notas musicales griegas desarrolladas en el *tetracordio* (las cuatro cuerdas de la lira) también tenían nombre pero gracias a los regionalismos, el estudio matemático socrático y los particularismos insulares, derivaron en la aparición de tres grandes ramas de escalas que ubican en forma diversa los semitonos y sus cualidades tonales entre las notas sin importar su altura en la escala; llamándose de esta forma, *modos*. Los tres modos son: *dórico, frigio* y *lidio*; que a su vez, desarrollan sumado al modo *mixolidio*, tonalidades *hipo-* o *hiper-*; como por ejemplo *hipodórico* o *hiperfrigio*, etc.

Como era de esperarse, el mundo romano, además de las

aportaciones que hicieran los etruscos, no ha cambiado en nada la técnica griega, llegando el legado grecorromano incólume al cristianismo primitivo y al Asia Menor, desde donde Bizancio comenzó su expansión.

La Edad Media Temprana utilizó la música en sus servicios religiosos, pero en general, sin mayor uso de los instrumentos musicales, dado su costo o porque distraían del servicio religioso en su aspecto fundamental: la *palabra*. Ya Clemente de Alejandría sostenía que *"Nosotros no necesitamos más que de un sólo instrumento, la palabra. Portadora de la paz /…/ no sabemos qué hacer con el antiguo salterio, con la trompas, los timbales y la flauta, que usan quienes se ejercitan en la guerra"*.[4] Los Evangelios recogen algunos cánticos que incluso no son autoría del Evangelista que los cita (Por ejemplo en Lc. 1, 46-52: *Magnificat*; más adelante en Lc. 1, 68-79: *Benedictus*; o el *nunc dimittis*, en Lc. 2, 29-32).[5] La influencia judía en diversos aspectos del culto dentro del cristianismo primitivo se hizo sentir en muchos elementos ceremoniales y actitudinales: una ceremonia de paso, que en el caso del cristianismo es el bautismo; la primera parte del culto, al igual que en la Sinagoga, es la *Liturgia de la Palabra*, que en la Iglesia es el momento previo a la Eucaristía. Esta parte del rito tiene una neta intención didáctica dentro de la religión, conjuntamente con los cánticos comunitarios (donde pobres y ricos, jóvenes y ancianos, esclavos y libres cantaban al unísono, testimoniando la igualdad ante la divinidad) y la preparación para el sacrificio, que rememoran la Pascua judía. La adopción del rito semanal, que fue trasladándose de sabático al dominical, para mayor separación entre ambos credos; prácticas de ayuno como conexión respecto del culto, oraciones privadas y comunitarias y finalmente, la distribución espacial en los antiguos ambientes de las *Domus*

Ecclesiae, similares a la sinagoga encontrada en Dura Europos.[6] En el aspecto musical, pensadores como Tertuliano, san Cipriano, Clemente de Alejandría u Orígenes se expresaban en contra de la *heterofonía* (canto y música) durante el rito, abogando por una profunda unidad espiritual en la *homofonía* del canto, símbolo de la unión de los elementos del universo bajo el cristianismo.

Tras la Paz de la Iglesia en el 313 y con la rápida y progresiva separación de la Iglesia primitiva de la Sinagoga, se empezó a abandonar la práctica de no registrar por escrito las oraciones y cantos religiosos, apareciendo por primera vez, formularios de oraciones, himnos y cánticos asociados a diversas partes específicas del culto y autorizados desde la Ortodoxia Institucional con un desarrollo exponencial del arte de la salmodia antifonal.[7] Además, se perfilaron las horas canónicas y los cantos correspondientes a su propia Liturgia. De esta manera, apareció el ciclo "temporal" de las misas y oficios dedicados a las fiestas del Señor y el Santoral, dedicados a las fiestas locales o generales para recordar o conmemorar a Santos. En el plano arquitectónico, las iglesias dotaron el espacio anterior al Altar Mayor o Presbiterio de una *Schola Cantorum* o *Bema*, donde los diáconos cantaban las partes correspondientes de la misa. Esta parte, cerrada al pueblo por una cancela o pequeño muro divisorio, persiste en algunos edificios paleocristianos, dando origen al Coro desarrollado siglos después, en torno del Altar.[8]

Después de la traducción de la Biblia al latín, encargada por el Papa Dámaso a san Jerónimo (347-420), el canon de la Vulgata vino a intentar suplantar versiones preexistentes, unificando al latín como lengua franca y litúrgica de la Iglesia, empezando también, a ordenar la misa en las partes con las que se irá generalizando en la cristiandad. Luego de

la letanía diaconal, el pueblo aclamaba sencillamente *Kyrie eleison*, o bien *Praesta Pater, Exaudi Domine*, etc.; aunque con Gregorio Magno este canto fue cambiado por un *Introito*. Ya en época de san Agustín, estaba muy difundido un canto comunitario conocido como *Ofertorio* o también *Communio* y tras las lecturas se realizaba otro canto responsorial, un *gradual*, seguido de un *alleluia*, modelado sobre el *jubilus*.[9] El cantor en la misa aparece especificado luego del Concilio de Laodicea (343-381) y no siempre era miembro del clero, dado que se requería buena voz, pero esto traía también sus complicaciones, dado que al ser un seglar, podía tener buena voz, pero mala vida mundana, lo que no era conveniente para la comunidad para la que cantaba desde el púlpito.[10]

Los cantos del *Ordinarium* de la Misa, aquellos que estaban en todas las ceremonias y que perviven hasta nuestros días, fueron delineándose hasta el siglo XI: *Kyrie eleison* (como parte restante de una primitiva letanía), *Gloria, Credo* (canto incorporado a la misa hacia 1014 por deseo del emperador alemán Enrique II), *Sanctus* y *Agnus Dei*.

Paralelamente al desarrollo de la Misa y su consolidación institucionalizada, fueron elaborándose *Himnarios*, grandes colecciones que recogían himnos que servían para completar la espiritualización que Pablo refería como “salmos, himnos y cánticos espirituales”, que no respetaban métrica alguna y se inspiraban en el Libro de los Salmos. Si bien la lengua adoptada para la mayoría de los cantos comunitarios era la griega, éstos funcionaban *doxológica* (para glorificación) y *eucológicamente* (para la oración), llegando durante el período de Ambrosio de Milán a un desarrollo importantísimo; dada la relevancia que este obispo le daba a la música en conjunción con la palabra en las composiciones para el culto que le pertenecen y nos han llegado, además de

las adjudicadas a él o de su magisterio milanés.

A pesar de que esta himnodia fue muy bien recibida por todo el cristianismo europeo, la Reforma de Gregorio Magno, hacia fines del siglo VI, puso freno a su expansión, iniciándose el desarrollo de lo que recién siglos más tarde, con la aparición del *Antiphonale Missarum* hacia finales del siglo VIII y principios del siglo IX, atribuya a Gregorio ser autor de las melodías que serán conocidas como *Canto Gregoriano* y que no ha sido redactado en la forma que nos ha llegado.[11]

Aunque en muy pocos casos los textos ambrosianos nos han dejado notaciones musicales que permitan descifrar si se trataba de una melodía para cada himno en particular, o estas letras se adaptaban a una melodía única y conocida, tanto por sacerdotes como por feligreses, es notable la poca variación de notaciones musicales respecto del temprano material gregoriano anotado.

Otros cantos desarrollados en el cristianismo de los primeros siglos, lo conformaron el *Canto Aquileyense y Beneventano*, entre los siglos VI y IX; correspondientes a los Patriarcados de Aquileya y de Benevento, influenciados por Bizancio el primero y por la corte longobarda, el segundo. En ambos casos, bastante alejados del rito romano, muchas de sus letras denotan las influencias bizantinas en cuanto a temática y por la estructura del texto en sí. Está poco documentada la estructura de cánticos en la primitiva iglesia celta inglesa o irlandesa, dada la temprana evangelización proveniente desde Roma, pero es innegable el estilo propio que la *Iglesia mozárabe hispana* (desarrollada entre los siglos VI y IX), que siguió cultivándose aún bajo dominio musulmán. Con interesantes particularidades regionales, en cuanto a su técnica compositiva, temas tratados y posibles

melodías rescatadas con posterioridad al transcribirse su notación antigua a la moderna, con el Cardenal Cisneros, hacia finales del siglo XV, sobre la base de un manuscrito del siglo XII en notación aquitana.

Finalmente, el *rito galicano*, expandido no sólo por Francia, sino también por Alemania, Italia y España del norte, tuvo una gran difusión. Tras las huellas dejadas en sus numerosas referencias a cánticos y textos por san Germán de París, muerto en el 576, Cesario de Arlés, muerto hacia 543, obras como el *Missale gothicum* de Autun (690-7109, el *Missale gallicanum vetus* de finales del siglo VII y el *Misal de Bobbio* (BNF lat. 13246)), podemos concluir que hubo una profusa práctica musical dentro de esta corriente ritualista, absorbida posteriormente por el culto romano.

Según Cattin,[12] los estudiosos han detectado tres grandes criterios para la identificación del estilo galicano: 1.— *Criterio litúrgico*: Cuando los libros de sacramentarios o leccionarios galicanos y celtas mencionan cantos aparecidos en libros gregorianos y que no sean mera coincidencia de piezas, pueden considerarse como propios. También, pueden tomarse como no romanos si las lecturas están basadas en tradiciones locales, textos ambrosianos o fuentes hispanas. 2. — *Criterio filológico*: el estilo de redacción galicana es mucho más florido que el de raigambre bíblica o gregoriana, que son más severos y escuetos en la sintaxis. 3.— *Criterio musical*: Es la más dificultosa de identificar de las tres, pues aunque las fuentes contemporáneas podían distinguir rápidamente las diferencias, hoy nos es bastante problemático, salvo que las transcripciones musicales intenten conservar tradiciones de notación, pero preservando la idea de que las copias posteriores pudieron haber influido en la re-escritura de los textos, con

inclusiones romanas en el texturado musical, además de algunas antífonas cambiadas de lugar o agregados que el rito de Roma no contemplaba originalmente.

Finalmente, el advenimiento de los Carolingios al reino franco, acabó por sepultar el viejo rito galicano, dado que las alianzas políticas tejidas entre Pipino y posteriormente Carlomagno con Roma, se solidificaron en la unificación litúrgica; acabando con el regionalismo multisecular franco y doblegándose ante el rito de Roma, verdadero legitimador de esta dinastía de llegada reciente y que había destronado a los merovingios.

Necesitados de legalidad y cimientos para su poder, los Carolingios expandieron el rito romano, aplanando particularismos a la vez que intentando marcar una fuerte presencia frente a Bizancio, que por ese entonces no estaba en su mejor momento, sumida en la lucha contra el islam, Persia y sumergida en la turbulencia de la Querella de las Imágenes. En su *Admonitio Generalis* del 798, Carlomagno exhortaba a su clero a tomar en plenitud con el canto romano: *"ut cantum romanum pleniter discant"*[13] a la vez que se realizaran servicios nocturnos, sólidamente secundados por Alcuino, que darán a la larga, un culto y liturgia mixturados entre elementos romanos y componentes galicanos, provistos por la tradición regional.

Esta liturgia, volverá a Roma con los emperadores Otones, a través del *Pontificale Romano-germanicum*, ingresado a la Corte Pontificia de la mano de obispos alemanes hacia 950, quedando como una liturgia *Secundum Consuetudinem Ramanae Curiae*, impregnada de elementos romanos, galicanos y germanos, pero que generaba serios inconvenientes en la curia tradicional romana, que desconocía y no aceptabas estas interferencias.

Jubilosa luz de la santa gloria
del padre inmortal, Jesucristo
al llegar a la puesta del sol
y contemplando la luz tardía,
cantamos un himno al Padre y al Hijo
y al Espíritu Santo de Dios.
Tú eres digno en toda ocasión
de ser alabado con devota voz,
¡Oh Hijo de dios que das vida!:
por ello el mundo te celebra.
Himno Phôs hilarón (siglo III).

HACIA LA LLEGADA DE GUIDO D'AREZZO

Se considera que el llamado *Canto Gregoriano* tuvo su apogeo desde el siglo VIII y con una difusión cada vez más amplia en la cristiandad por el resto de la Edad Media. Por tanto, los cantores o chantres necesitaban de una formación larga y dificultosa para poder realizar su tarea con dignidad dentro del rito romano. La formación de un *chantre* duraba una década y estaba signada por el estudio de memoria de los cantos e himnos bajo el rigor de los maestros con didáctica de vara y ayuno. Con esto, las tradiciones podían mutar de generación en generación y el legado a transmitir, a lo largo del tiempo, iba transformándose en algo diverso de lo que fue inicialmente, requiriendo no sólo de buenas voces, sino de memorias resistentes a la hora de aprehender el farragoso cúmulo de cánticos e himnos que la Iglesia necesitaba en sus ceremonias.

	Neumes	Notació quadrada	Correspondència
VIRGA			
PUNCTUM			
CLIVIS			
PES (O PODATUS)			
TORCULUS			
PORRECTUS			
CLIMACUS			
SCANDICUS			
QUILISMA			

	Abans de 1420	Després de 1420	Avui
MÀXIMA			
LLARGA (VIRGA)			
BREU (PUNCTUM QUADRAT)			
SEMIBREU (PUNCTUM ROMBE)			
MÍNIMA			
SEMÍNIMA			
FUSA			
SEMIFUSA			

Figura 3: Ejemplos de figuras neumáticas y sus correspondencias con notación cuadrada y posterior.

De esta manera, lo que para Ambrosio se encontraba en Oriente como fuente de inspiración y de "vuelta al origen", para Carlomagno y su época, se lo hallaba en Roma. Por tanto, lo que se había denominado tradicionalmente *"canto romano"*, hacia el siglo IX empezó a llamarse *"gregoriano"*, con los cambios ya mencionados en la melodía y escala a la cual se deseaba transportar. Lo tradicional, mezclado con lo

“moderno”: la himnología y salmodia de viejo cuño religioso se veían aprendidas de memoria, pero con las nuevas composiciones que se iban haciendo. El problema agregaba que las letras ya estaban siendo puestas por escrito, para evitar su desaparición en la neblina del olvido; pero aún así, poco se sabe respecto de la notación musical, que representaba el meollo del problema a la hora de transmitir la enseñanza.

A pesar de ello y porque las melodías no se escribían, empezaron a apuntarse como una serie de marcas por sobre el texto a cantar, como en la Antigüedad. Estos signos, parecidos a los acentos del lenguaje fueron conocidos como *neumas*,[14] que agrupaban una serie de marcas que guiaban al maestro, al cantor o al coro en lo que debía realizar con el texto que tenía delante.

Tal situación no mejoraba el aprendizaje de los cantores, dado que no sólo necesitaban sobrado tiempo para su preparación, sino que debían ser entrenados en la lectura de esos signos muchas veces mal consignados sobre los textos litúrgicos, creando la doble necesidad de educar al cantor y de enseñarle a leer esa nomenclatura en particular. Tampoco indicaba en “qué nota” se debería empezar a cantar, o la distancia tonal entre una nota y la otra o siquiera la duración en el tiempo para cantarla. Por eso, sólo grandes centros o escuelas catedralicias podrían permitirse el lujo de educar cantores para los servicios, conservando o intentado conservar la tradición y sacralidad recibida —supuestamente — desde san Gregorio Magno y con la célebre *Schola Cantorum* de Roma, como cabeza. (Figuras N.° 3 y 4).

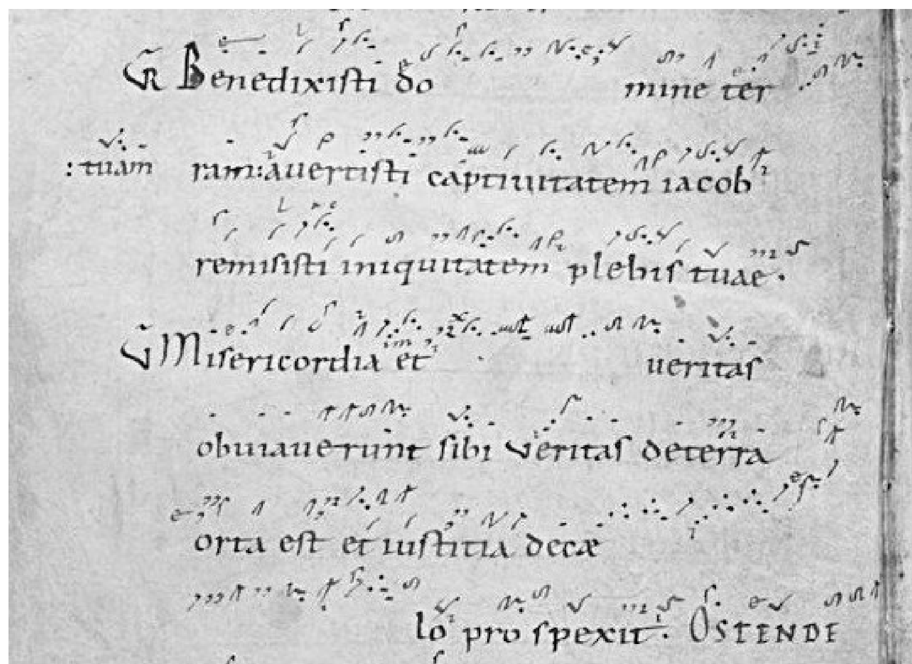


Figura 4: Ejemplo de escritura neumática hacia el siglo X. Nótense las marcas sobre el texto que pueden encontrarse en la tabla anterior

Ut quæant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labii reatum
Sancte **I**ohannes
Himno *Ut quæant laxis* a San Juan[15]

GUIDO D'AREZZO Y SU VISIÓN PEDAGÓGICA DE LA MÚSICA

Nacido en Arezzo, (Figura N.° 9) *ca.* 991 y muerto en Avellano, presuntamente hacia el 1050, ha sido conjuntamente con Hucbaldo de Saint Amand, uno de los más grandes teóricos musicales de la Edad Media. Es conocido también como *Guido Aretinus* o *Guido Monaco*, por su condición de monje benedictino. Se instaló definitivamente como reformador del sistema de notación musical en la Historia, gracias a su intención didáctica de enseñar a los nuevos cantores la salmodia, evitando el uso de la memoria para aprender.

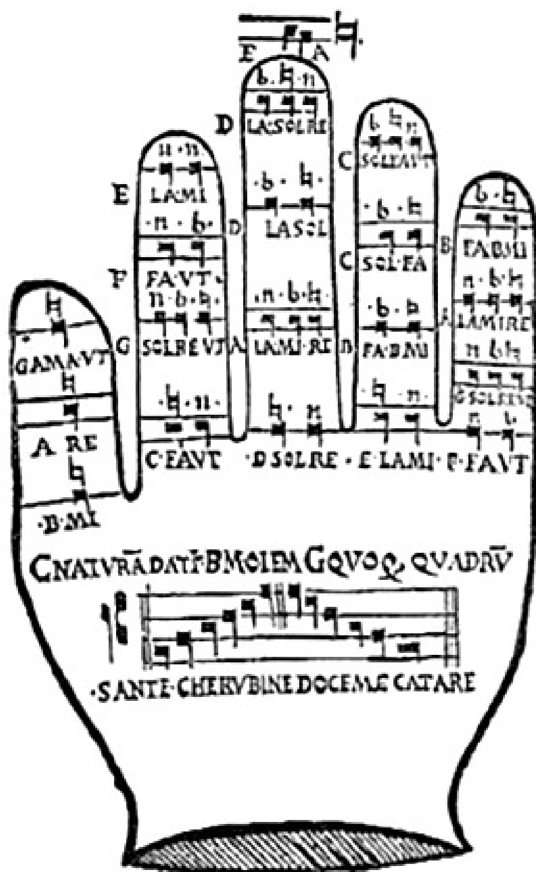


Figura 5: La "mano guidoniana" que servía para la enseñanza de la lectura musical. Cada dedo contiene varias notas para servir como regla mnemotécnica.

Tras haber seguido estudios en la abadía benedictina de Pomposa, en Lombardía, intentó aplicar allí su sistema revolucionario para la enseñanza de la música frente a los problemas que la memorización de himnos y partes de la Misa traían a los novatos; pero esto le atrajo no pocas envidias y problemas con los demás hermanos, debiendo abandonar la abadía trasladándose en 1025 como maestro a la escuela catedralicia de Arezzo, que no contaba con abadía, pero sí con un numeroso coro carente de maestro de *ars musica*. Es allí donde pudo desarrollar su método en la

enseñanza del arte vocal y donde el obispo de la Sede, Teobaldo, valorando su aporte que ya venía siendo muy positivamente comentado desde Pomposa, lo eligió maestro de canto de los *"pueri"* de la escuela episcopal.

Empezó con la línea roja que se venía usando desde hacía pocos, años a la que agregó una amarilla arriba y un par de negras por arriba y debajo de la roja, creando un intervalo de terceras (nota - espacio - nota).[16] Pretendía que los alumnos también reconocieran a primera vista cómo sonaría esa nota de sólo leer el escrito y reconocer los intervalos entre cada una de las figuras representadas. Usó su mano como un recordatorio de las notas, ya que cada dedo representaba una o conjunto de ellas, lo que se popularizó como la *"mano guidoniana"* (Figura N.°5). Las notas siguieron escribiéndose en escritura neumática cuadrada hasta que a partir del siglo V fueron creándose las figuras de las notas y las claves tal como las conocemos.

Luego de concienzudos experimentos y perfeccionado su método, Guido d'Arezzo pudo componer, durante el período 1028-1032, sus obras más importantes: *Micrólogo sobre la disciplina del arte musical, Regole ritmiche, Prefazione dell'Antifonario*, el mismo *Antifonario*, ya de acuerdo con su nuevo sistema lineal-diastemático, y la *Epístola al monje Miguel sobre el canto desconocido*, en la que expone los principios de su método. Mientras tanto, su labor recibía la aprobación del pontífice Juan XIX, quien confió al músico la instrucción de los cantores papales. En 1029, por problemas de salud, se retiró al convento de Avellano, en el que posiblemente murió en fecha que no se ha logrado precisar, en torno del 1050.

A poco de comenzar la redacción de la *Epístola al monje Miguel sobre el canto desconocido* o *Epistola de Ignoto cantu*

(1028), Guido d'Arezzo comenta las discordias y tensiones habidas entre él y sus hermanos de la abadía de Pomposa, los que, según anotaba, le tenían envidia y no comprendían su método de enseñanza que reducía de diez años a uno el período de aprendizaje para los cantores y sin violencia, por añadidura; al igual que la padecía su amigo, el monje Miguel. Cuando su fama de pedagogo se esparcía por todo el norte de Italia y tras estos amargos episodios, cuenta lo sucedido luego de su partida de Pomposa: empezaba a ser conocido su método de enseñanza y la manera de anotar la música para el estudio y aprendizaje del Canto Romano; que en consecuencia, el Papa Juan XIX (al parecer, entre 1028 y 1033) lo invitó para que se dirigiera a Roma y donde obtuvo una amplia aprobación por su trabajo y aportes.[17]

Cuando se reencontró con su viejo y homónimo prior de Pomposa, éste se mostró profundamente arrepentido de no haber hecho cesar las discordias y comentarios en contra de Guido por parte de sus hermanos. Al ver su *Antifonario*, y conociendo el éxito como maestro de música en Arezzo y en la corte Pontificia, trató de convencerlo para que volviera a su abadía, la que contaba con el *Scriptorium* más prestigioso del norte de Italia. En vistas de la imposibilidad de hacer este "retorno", Guido le escribió a su antiguo camarada de convento resultados en sus investigaciones, poco después de haber partido para Roma y que sería una puerta abierta al canto desconocido, el que ha de ser conocido de inmediato de Guido.

Verdadero manual de música y de pedagogía, exposición cabal de lo que para los músicos es el lenguaje necesario para el acceso común, guía completa a la hora de entender la notación musical, prácticamente sin cambios desde entonces hasta ahora, esta Carta desnuda hasta cierto punto la vanagloria de la que Guido es deseoso de paladear,

explicando a su par cada uno de los hallazgos como así también, se permite recordar con amargura cómo lo habían tratado, en tanto sus alumnos se aventajaban a otros y aprendían con presteza en un corto tiempo lo que en otras circunstancias, hubiera requerido un sacrificio extremo y la posibilidad, incluso, de aprender mal. No deja de comentar que al ser recibido por el Papa Juan, tuvo la oportunidad de enseñarle a leer música en el mismísimo trono Petrino.

La importancia de esta carta es reveladora, pues el método guidoniano pone por primera vez en la historia *nombres* a las notas musicales, en vez de usar letras para su denominación, de la misma forma que las sitúa en un punto particular y fijo dentro de una escala. Pretende hacer aprender a los niños el canto asociando notas y textos nuevos y desconocidos con elementos ya conocidos (nuestro moderno *aprendizaje significativo y por inclusores*). Esto permitía interpretar a primera vista una melodía, cualquiera que fuese el lector y cualquiera que fuese el copista, independizando la copia del *scriptorium* del que surgiese, desplazando sobre el tetragrama todo el abanico posible de notas e intervalos entre ellas y sabiendo desde donde era que se comenzaría a entonar, gracias a la introducción de las claves. Si antes era imprescindible la buena memoria para cantar, ahora lo eran la lectura y el oído musical, para hacer lo que hoy denominamos *afinar* o *solfear*.

Además, su importancia histórica estriba sobre todo en el hecho de que en ella se encuentra el origen de los nombres de las notas musicales empleados, con muy pocas modificaciones, hasta hoy. Lo fundamental en el sistema de enseñanza es que los aprendices tuvieran claro la posición de las notas y sus varias relaciones o intervalos, que les permitiría establecer alturas en la melodía, capacidades de cada uno para abarcarlas, de la misma forma que se podía

pensar en el ritmo a seguir en el canto. Para esta tarea reformadora, usó como herramienta de trabajo el texto de un himno muy común y conocido por sus alumnos en la Catedral de Arezzo, el *Ut queant laxis* (Figura N.° 6), que al componerle la música en modo dórico, sería la piedra de toque sobre la que edificó el andamiaje teórico que rige su método y lo explicitado tanto en su *Micrologus de disciplina artis musicae* como en la *Epístola.*[18]

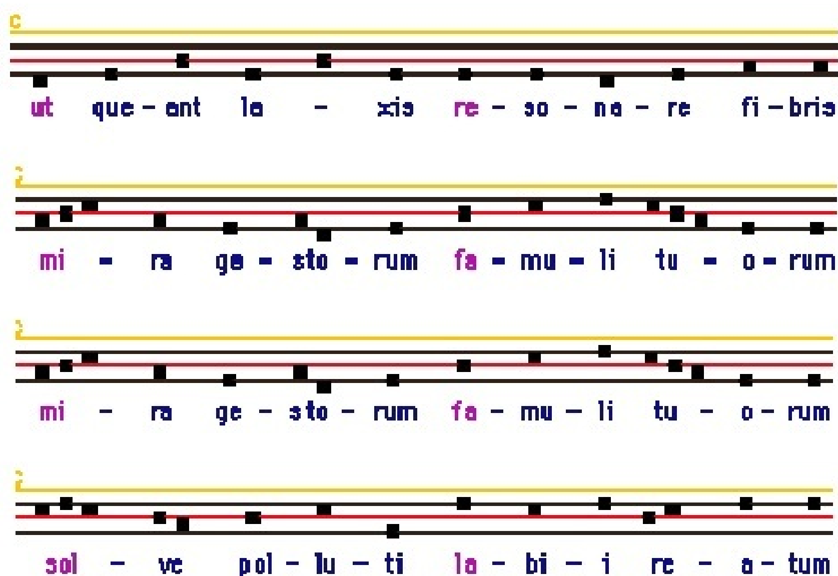


Figura 6: Texto del Himno *Ut quaet laxis* en la escritura propuesta por Guido d’Arezzo.

De esta forma, a cada sílaba inicial del hemistiquio del himno, seguía una frase musical o melisma que lo completaba y luego pasaba a la nota siguiente en un tono más alto, con su correspondiente línea melódica, buscando completar el resto de las cinco: re, mi, fa, etc., hasta que el hexacordio del himno hubiese sido desarrollado, permitiendo saber cómo ha de terminar ese canto en su melodía, a juzgar por los espacios tonales con los que fue

escrita la misma. Esta sencillez de acceso al lenguaje musical, apasionó a Guido y así lo intentó transmitir a Miguel, asegurando que se puede leer e interpretar prácticamente de primera lectura cualquier melodía. Aparte de eso, nuestro autor demuestra que una vez terminado el hexacordio inicial, se podía empezar ascendiendo o descendiendo en la escala casi en forma indefinida:

Gamma A B C D E F G a b+ c d e f g aa bb cc dd.

También, enseña sobre la composición de modos, conjuntos de notas, las distancias entre tonos y semitonos, lo mismo que el peligroso acorde con SI, más tarde llamado diabólico y que indica el refinado conocimiento matemático y de los clásicos que distinguía a Guido, llegando incluso a relacionar a Beocio más con la filosofía que con la música.

En este punto final del recorrido, creemos entrever que Guido ni pretendió crear un lenguaje nuevo ni sobrepasar sus posibilidades como monje dentro de una comunidad al desarrollar un sistema de notación que lo postulase como novedoso o disruptivo respecto de la tradición y con posterioridad, en la historia; sino apenas se creyó un pedagogo de aula, que buscó la manera facilitadora para que sus alumnos accedieran con rapidez y eficacia a la captación de un texto destinado a ser cantado durante cualquiera servicio religioso. No pensó su tetracordio ni su mano como una forma de ver y leer a la música como un antes y un después, de la misma forma que no se preocupó (a juzgar por su obra) en los aspectos profanos de la música o del canto.

Su "mínima" contribución, a la postre, fue idear un sistema de mnemotecnia para el cifrado y anotación de los cantos religiosos, pero alcanzó una dimensión pocas veces vista en una invención humana: con Guido d'Arezzo había

nacido la notación musical.

Esta escritura neumática al ser complementaria de la memoria y sin pretender suplantarla, reproducía en su grafía los gestos quironómicos de la mano al dirigir a los cantores en la interpretación de la pieza. Desde el siglo IX, intentaba eliminar la falibilidad de la memoria a la hora de interpretar obras de repertorio poco frecuentado o directamente, profanas y ajenas a la liturgia diaria o desconocida por el notador. Indudablemente, cada región o hasta cada monasterio, tenía su propio código de neumas y cada grupo de cantores estaba familiarizado con este sistema, pero eliminaba la posibilidad de generalizar el conocimiento del sistema al copiar libros en cada abadía para ser utilizados en otro sitio luego. Nuevamente, es imposible generalizar un conocimiento y mejorar una práctica, necesitando de una praxis casi local para la enseñanza y aprendizaje de los “textos musicales”.

Con esta pretendida sistematización, se enfrentó así a un problema directamente musical: ¿Se debía dejar indicada la existencia y duración de un melisma (representación de dos o más notas sucesivas sobre una misma sílaba de texto)? ¿Se marcaban los cambios de tiempo en el canto o la altura de la melodía a seguir? A pesar de tratarse de canto llano o gregoriano, ¿se marcaban los acentos rítmicos para dar cadencia al canto? Estos interrogantes no tuvieron una respuesta fija y dependió de la región donde esto se llevase a cabo más o menos expresamente, volcando estas impresiones sobre el pergamino de la pieza a interpretar.



Figura 7: Ejemplo de notación musical. Salterio francés hacia el siglo XIV. Se usa notación neumática cuadrada sobre tetragrama.

Para poder guiar a los cantores sobre el inicio y fin de una melodía, empezó a trazarse en el pergamino una delgada línea roja arriba del texto a cantar y sobre la que se desplazaban las notas a entonar. Esto ayudó sensiblemente a los cantores en la tarea de entonar algo conocido, o acercarse a un nuevo texto por aprender, ya que se tenía una orientación sobre la nota a cantar, la que era por todos conocida y preestablecida.

Finalmente, para mejorar la diastematía, o expresión gráfica acabada que muestra todos los sonidos en su verdadera altura, hacia el siglo IX, Hucbaldo de Saint Amand (840-930), propuso la escritura de las notas en el viejo sistema de Beocio, con letras sobre un pautado de seis líneas correspondientes a las cuerdas de la cítara, en las escuelas donde se enseñase el *ars musica.* Esto trajo aparejado, que las notas extremadamente agudas o graves se alejasen

demasiado hacia arriba o abajo en el espacio donde se estaban escribiendo las notas. A principios del siglo XI, apareció el tetragrama, con líneas de colores que indicaban la altura de los neumas y así el cantor podría leerlos *sine magistro*, por primera vez en la historia. Se había dado el último paso: la genialidad de Guido D'Arezzo en la didáctica de la música. Con posterioridad a Guido, el tetragrama perdió su colorido y las líneas empezaron a ser dibujadas sencillamente en monocromo. (Figuras N.° 7 y 8).

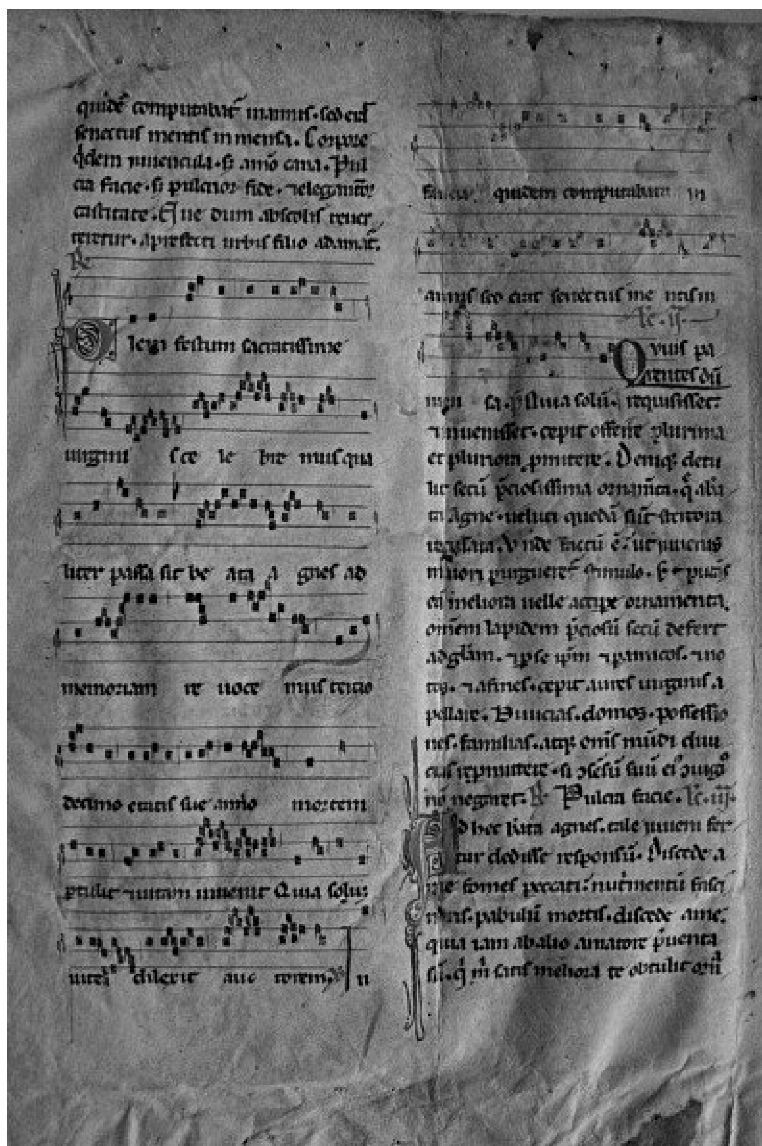


Figura 8: Fragmento de canto gregoriano sobre un tetragrama y en clave de fa. Manuscrito del siglo XIV. Archivo Comarcal de Bages. Manresa.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Se evidencia en este punto que la obra de Guido d'Arezzo no era en modo alguno una invención trasnochada surgida de su mente *ex nihilo*, sino que fue el colector de una larga e intrincada tradición de estudios, experiencias y aplicaciones

a la hora de poder transmitir el legado cultural musical de una sociedad.

Lo que podemos considerar como una primicia surgida de su espíritu, es la manera en que deseó y pudo solucionar un problema de aprendizaje que desde antaño se venía padeciendo en los *scriptoria* y en los ámbitos de enseñanza del *Ars Musica*: cómo leer un texto musical si es que fuese posible leerlo en aquellas circunstancias, cómo dejar registrada la creación musical y que fuese interpretada por otros sin la necesidad del autor dando las indicaciones precisas y cómo habría de enseñarse canto a las nuevas generaciones, haciéndolo con eficacia y sencillez.

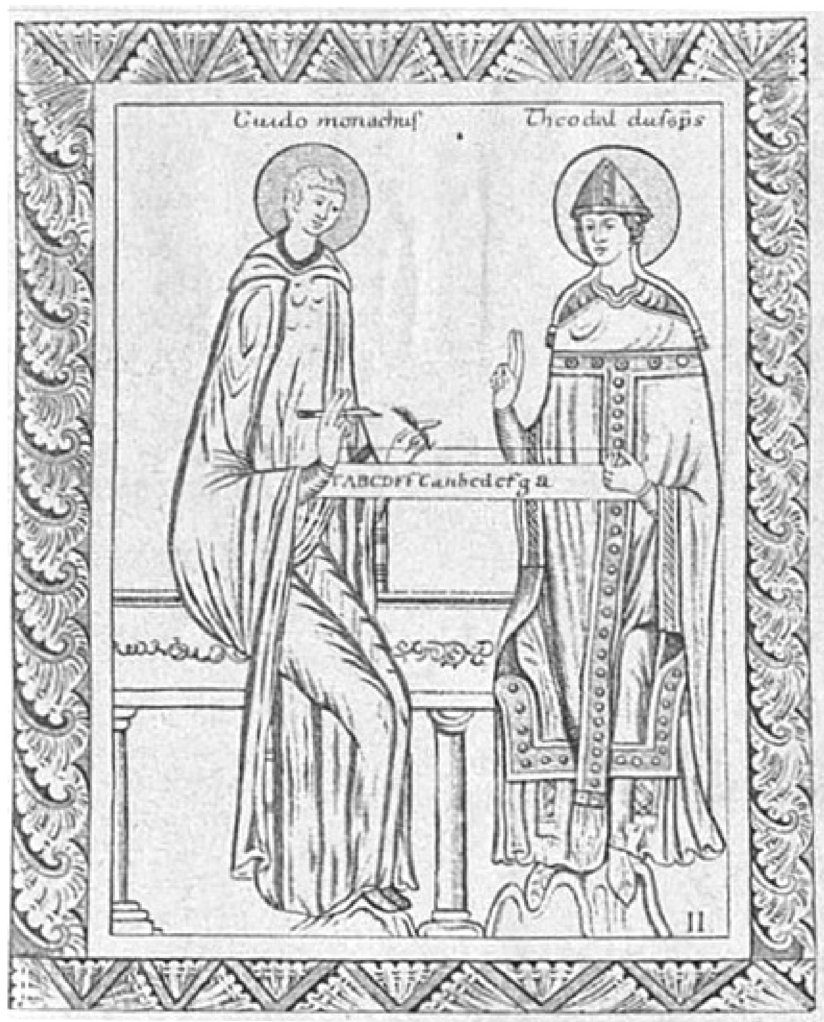


Figura 9: retrato de Guido de Arezzo y del obispo Teodaldus portando una filacteria con la sucesión de notas y un cálamo. Cod. 51 (siglo XII), fol. 35 v, en la Österreichische Nationalbibliothek, en Viena (imagen tomada de Bildarchiv Austria).

Todo era complicado para solucionarse a la vez, pero con un intenso bagaje cultural, del cual no estamos muy anoticiados, dados las pocas fuentes escritas indicando el proceso creador, sumado a las reescrituras posteriores del material pre guidoniano, para actualizarlo y "normativizarlo", pudo salir airoso. En este proceso

dialéctico y didáctico, Guido puso atención a las necesidades prácticas de sus alumnos más que a la tradición imperante, llegando a desechar algunas de las instituciones consagradas, como por ejemplo, Beocio. Si bien su trabajo en Pomposa empezó a dar los frutos esperados por él en el desarrollo de un método de enseñanza que pronto lo transformó en una celebridad, sus hermanos del monasterio no lo tomaron como tal, debiendo abandonar esa ciudad y empezar a trabajar en Arezzo, desde donde se catapultará hasta la misma Sede Pontificia.

Este modesto análisis, escrito por un *no* músico para lectores *no* músicos, intenta reseñar el contenido de una carta fundacional, en la que expone las argumentaciones más fuertes de todo un andamiaje teórico (que tanto emisor, como receptor de la misiva conocen) y nos permiten asomarnos a ese universo de signos y pentagramas que corren veloces y sonoros a la vista y oído musical de los entendidos, pero que permanecen inmóviles, mudos y crípticos para el resto.

Asomarse a una partitura musical, para un músico, es asomarse al espíritu emocional y creativo del compositor que la escribió en su momento y que un editor eternizó en una imprenta para que millones de personas alcanzasen con justeza lo que deseó expresar aquél creador original.

Asomarse a una partitura para un lego, es como asomarse desde un *scriptorium* del norte a un texto marcado o notado en el sur de Italia, desconociendo las marcas que el maestro había realizado y sin poder escrutar el contenido.

Genial recopilación de elementos desconectados entre sí y creador de un sistema que pretendió y logró ser facilitador de la enseñanza pero que después se estableció como lenguaje propio de la música religiosa y profana, Guido

d'Arezzo impuso en forma definitiva una manera de entender la notación musical que se universalizó en todo Occidente y permite pautar con precisión, los lenguajes musicales orientales y étnicos ágrafos, para abarcarlos y fijarlos, permitiendo conocerlos, interpretarlos y analizarlos desde una óptica horizontal y superadora de cualquier diferencia.

Para nosotros, humildes mortales iletrados en el lenguaje de Calíope, Erato, Polimnia o Euterpe, nos tenemos que conformar con paladear la *Epistola de Ignoto Cantu*, en tanto escuchamos nuestra música preferida.

Una carta de Guido de Arezzo

como testimonio del estado del canto religioso y especialmente de su enseñanza en la cristiandad medieval del siglo XI.

Traducción del original latino y breve encuadramiento histórico

Epistola Guidonis Michaeli monacho de ignoto cantu directa

beatissimo atque dulcissimo fratri Michaeli Guido, per anfractus multos deiectus et auctus. aut dura sunt tempora, aut divinae dispositionis obscura discrimina, dum et veritatem fallacia, et caritatem saepe conculcet invidia, quae nostri ordinis vix deserit societatem, quo Philistinorum concio Israeliticam puniat pravitatem; ne si mox fiat quidquid, ut volumus, adeo in se confidens periturus decidat animus. tunc enim est vere bonum id, quod facimus, cum nostro factori adscribimus omne, quod possumus.

inde est, quod me vides prolixis finibus exulatum, ac teipsum, ne vel respirare quidem possis, invidorum laqueis suffocatum. qua in re simillimos nos cuidam dico artifici, qui cum Augusto Caesari incomparabilem et cunctis

Carta de Guido dirigida al monje Miguel acerca de un canto desconocido

Al muy bendito y dulce hermano Miguel, yo, Guido, habiendo experimentado muchas subas y bajas, según la dureza de los tiempos y los secretos designios de la disposición divina, dado que a menudo la falacia conculca la verdad y la caridad es oprimida por la envidia, que raramente está ausente de nuestra orden, como para que los filisteos castiguen la maldad de los israelitas; no sea que todo lo que hacemos resulte según nuestra voluntad, destinada a fracasar y lo decida demasiado confiada en sí misma, mientras que lo verdaderamente bueno es lo que hacemos cuando todo aquello de lo que somos capaces lo adscribimos a nuestro creador.

Esta es la razón por la que me ves exiliado en fronteras lejanas y te ves a ti mismo sin poder casi respirar asfixiado por los lazos de los envidiosos, y así nos parecemos a cierto artista que le ofreció a César Augusto un tesoro

incomparabilem et cunctis inauditum seculis thesaurum, flexibile videlicet vitrum, offerret, quia aliquid super omnes homines potuit, ideoque aliquid super omnes promereri se credidit, pessima sorte iussus est occidi; ne si, ut est mirabile vitrum, posset esse durabile, regius omnis thesaurus, qui de diversis erat metallis, fieret extemplo vitabilis. sicque ex illo tempore maledicta semper invidia, sicut quondam paradisum, et hoc quoque mortalibus abstulit commodum. nam quia invidia artificis nullum voluit edocere, potuit regis invidia artificem cum arte perimere.

unde ego inspirante Deo caritatem, non solum tibi, sed et aliis, quibuscumque potui, summa cum festinatione ac sollicitudine a Deo mihi indignissimo datam contuli gratiam: ut quos ego et omnes ante me summa cum difficultate ecclesiasticos cantus didicimus, ipsos posteri cum summa facilitate discentes, mihi et tibi ac reliquis adiutoribus meis aeternam optent salutem, fiatque per misericordiam Dei peccatorum nostrorum remissio, vel modica tantorum ex caritate oratio. nam si illi pro suis apud Deum devotissime intercedunt magistris, qui hactenus ab eis vix decennio cantandi imperfectam scientiam consequi potuerunt, quid putas pro nobis nostrisque adiutoribus fiet, qui annali spatio, aut si multum, biennio perfectum cantorem efficimus? aut si hominum consueta miseria beneficiis tantis ingrata exstiterit, numquid iustus Deus laborem nostrum non

a César Augusto un tesoro incomparable, nunca visto en siglos anteriores, a saber, un vidrio flexible, y como pudo hacer algo superior a lo que hicieron otros, creyó merecer para sí algo más que todos los otros y, con pésima suerte, fue condenado a morir, no fuera a ser que ese vidrio admirable fuese perdurable y todo el tesoro real, consistente en metales diversos, resultase de allí en más despreciable. De este modo, desde entonces la envidia, siempre maldita, como en aquel entonces en el Paraíso, les quitó a los mortales también este beneficio, pues, mientras la envidia del artista se negaba a instruir a los demás, pudo la envidia del rey hacer perecer al artista con su arte.

Es por eso que, con la caridad que me inspira Dios, comparto con pronta solicitud la gracia que él me ha concedido, a mí, sumamente indigno, no sólo contigo sino con todos aquellos a quienes pude llegar, para que los cantos eclesiásticos que tanto yo como todos mis antecesores hemos aprendido con gran dificultad, nuestros sucesores puedan aprenderlos con suma facilidad. Que ellos oren por la eterna salvación tanto mía como tuya y la de nuestros ayudantes, y para que por la misericordia de Dios logremos la remisión de nuestros pecados, gracias a las caritativas plegarias de tantos. Y si ellos interceden tan devotamente ante Dios por sus maestros, de los que pudieron conseguir una imperfecta ciencia del canto durante, hasta hoy, casi un decenio, ¿qué piensas que se hará por nosotros y nuestros ayudantes que, en el espacio de un año o a lo sumo de dos conseguimos obtener un cantor perfecto? Y si la acostumbrada miseria de los hombres se muestra ingrata ante

remunerabit? an quia Deus totum hoc facit, et nos sine illo nihil possumus, nihil habebimus? absit. nam et apostolus, cum gratia Dei sit id, quod sit, cantat tamen: bonum certamen certavi, cursum consummavi, fidem servavi; in reliquo reposita est mihi corona iustitiae.

securi ergo de spe retributionis insistamus operi tantae utilitatis; et quia post multas tempestates rediit diu optata serenitas, navigandum est feliciter. sed quia diffidit tua de libertate captivitas, rei ordinem pandam. summae sedis apostolicae Iohannes, qui modo Romanam gubernat ecclesiam, audiens famam nostrae scholae, et quomodo per nostra antiphonaria inauditos pueri cognoscerent cantus, valde miratus, tribus nuntiis me ad se invitavit. adii igitur Romam cum domino Grunvaldo, reverentissimo abbate, et domino Petro Aretinae ecclesiae canonicorum praeposito, viro pro nostri temporis qualitate scientissimo. multum itaque pontifex meo gratulatus est adventu, multa colloquens et diversa perquirens: nostrumque velut quoddam prodigium saepe revolvens antiphonarium, praefixasque ruminans regulas, non prius destitit, aut de loco, in quo sedebat, abscessit, donec unum versiculum inauditum sui voti compos edisceret, ut quod vix credebat in aliis, tam subito in se recognosceret. quid plura? infirmitate cogente Romae morari non poteram vel modicum, aestivo fervore in locis maritimis ac palustribus nobis minante

tan grandes beneficios, ¿no remunerará acaso Dios con justicia nuestra labor? Y porque Dios es el que hace todo esto y nosotros sin él nada podemos, ¿no recibiremos nada? De ninguna manera, ya que el Apóstol, siendo lo que es por la gracia de Dios, sin embargo canta: He peleado un buen combate, concluí mi carrera, conservé la fe, y ya está preparada para mí la corona de justicia.

Con la segura esperanza de la retribución volvamos a tomar entre manos una obra de tanta utilidad y ya que después de muchas tempestades ha vuelto la deseada calma, debemos navegar confiadamente. Pero si desconfías de esta libertad, te explicaré cómo son las cosas. Juan, que actualmente gobierna la iglesia romana desde la suprema sede apostólica, enterado de la fama de nuestra escuela y de cómo por medio de nuestros antifonarios los niños aprenden cantos hasta ahora nunca oídos, realmente admirado, me invitó a acudir a él por medio de tres mensajeros. Me hice presente, por lo tanto, en Roma con el reverendísimo abad Grunvaldo y con el señor Pedro, prepósito de los canónigos de la iglesia de Arezzo, hombre de muy alta calidad de conocimiento en nuestros días. Mucho se alegró el pontífice con mi llegada, discurriendo sobre variados temas y haciendo diversas preguntas. Trató a menudo a nuestro antifonario como un prodigio y consideró con atención reglas anexas. No abandonó el trono en que estaba sentado hasta que él mismo aprendiera un versículo no oído por él anteriormente y así conoció prontamente por sí mismo lo que apenas podía creer que sucedía con otros. ¿Qué más? Sintiéndome presionado por mi debilidad física no

excidium. tandem condiximus, mox hieme redeunte me illuc debere reverti, quatenus hoc opus praelibato pontifici suoque clero debeam propalare.
post paucos dehinc dies patrem vestrum atque meum d. Guidonem Pomposiae abbatem, virum Deo et hominibus merito virtutis et sapientiae carissimum et animae meae partem videre cupiens visitavi, qui et ipse vir perspicacis ingenii nostrum antiphonarium ut vidit, extemplo probavit et credidit, nostrisque aemulis se quondam consensisse poenituit, et ut Pomposiam veniam, postulavit; suadens mihi monacho esse praeferenda monasteria episcopatibus, maxime Pomposiam, propter studium, quod modo est per Dei gratiam et reverentissimi Guidonis industriam nunc primum in Italia repertum.
tanti itaque patris orationibus flexus, et praeceptis obediens, prius auxiliante Deo volo hoc opere tantum et tale monasterium illustrare, meque monachum monachis praestare; cum praesertim Simoniaca haeresi modo prope cunctis damnatis episcopis, timeam in aliquo communicari.
sed quia ad praesens venire non possum, interim tibi de inveniendo ignoto cantu optimum dirigo argumentum, nuper nobis a Deo datum, et utillimum comprobatum. de reliquo d. Martinum priorem sacrae congregationis, nostrumque maximum adiutorem plurimum saluto, eiusque orationi me miserum plurima prece

podía demorarme en Roma ni siquiera por un corto tiempo más, amenazándonos el agotamiento con el calor del verano en ese clima marítimo y de lagunas. Quedamos finalmente en que en el invierno yo debía regresar a Roma para exponer esta obra al pontífice, que ya la había pregustado, y a su clero.
Unos pocos días después, deseando ver a quien es parte de mi alma, visité a nuestro común padre, el señor Guido, abad de Pomposia, hombre muy querido para Dios y los hombres por su virtud y sabiduría. Apenas ese varón de perspicaz ingenio vio nuestro antifonario inmediatamente, creyendo en él, le dio su aprobación y se arrepintió de haber apoyado anteriormente a nuestros émulos. Me rogó que fuera a vivir a Pomposia, tratando de persuadirme de que era preferible para mí, como monje, residir en un monasterio y no en una sede episcopal, máxime, en Pomposia, con un estudio que, en ese momento por la gracia de Dios y el empeño del reverendísimo Guido, era considerado el más importante en Italia.
Movido por los ruegos de tan gran padre y obedeciendo sus órdenes, con el auxilio de Dios, quiero honrar a un monasterio tan prestigioso y, siendo yo monje, ser útil a los demás monjes, principalmente porque temo contaminarme en algo con la herejía simoníaca actualmente muy cercana a todos los ya condenados obispos.
Pero como al presente me es imposible trasladarme, entre tanto, te presento a ti este excelente proyecto sobre la búsqueda de un canto desconocido, que recientemente Dios me ha concedido saber y que ha sido comprobado como muy útil. Por lo demás, le hago llegar un

commendo, fratrem quoque Petrum memorem memoris esse commoneo, qui nostro lacte nutritus non sine labore maximo agresti vescitur hordeo, et post aurea pocula vini confusum bibit acetum.

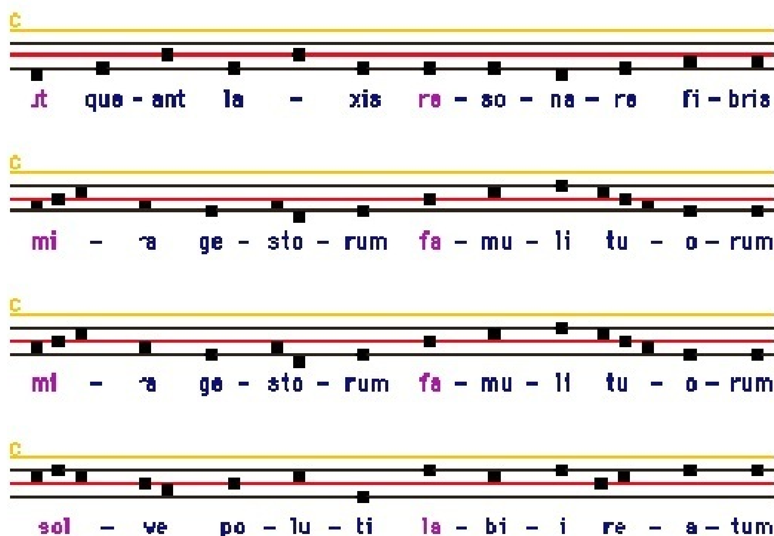
ad inveniendum igitur ignotum cantum, beatissime frater! prima et vulgaris regula haec est, si litteras, quas quaelibet neuma habuerit, in monochordo sonaveris, atque ab ipso audiens tamquam ab homine magistro discere poteris. sed puerulis ista est regula, et bona quidem incipientibus, pessima autem perseverantibus. vidi enim multos acutissimos philosophos, qui pro studio huius artis non solum Italos, sed etiam Gallos atque Germanos, ipsosque etiam Graecos quaesivere magistros; sed quia in hac sola regula confisi sunt, non dico musici, sed neque cantores umquam fieri, vel nostros psalmistas puerulos imitari potuerunt. non ergo debemus semper pro ignoto cantu vocem hominis vel alicuius instrumenti quaerere, ut quasi caeci videamur numquam sine ductore procedere; sed singulorum sonorum, omniumque depositionum et elevationum diversitates proprietatesque altae memoriae commendare. habebis ergo argumentum ad inveniendum inauditum cantum facillimum et probatissimum, si sit, qui non modo scripto, sed potius familiari collocutione secundum morem nostrum noverit aliquem edocere. namque postquam hoc argumentum cepi pueris tradere, ante triduum quidam eorum

gran saludo al señor Martino, prior de la sagrada congregación y nuestro mayor colaborador. Y también lo saludo al hermano Pedro con quien compartimos un mutuo recuerdo, que se nutrió con nuestra leche y se alimenta del granero del campo no sin un enorme esfuerzo y que después de algunas áureas copas de vino, debió beber un confuso vinagre.

Para descubrir este canto desconocido, mi bendito hermano, la regla primera y vulgar es esta: cualesquiera letras que tenga un neuma, hazlas sonar en el monocordio y podrás aprender de allí como si estuvieras escuchando a un maestro humano. Pero esta es una regla para niños, e incluso es buena para los principiantes, aunque es pésima para los que están avanzados. He visto, por cierto, a muchos agudos filósofos, que para el estudio de este arte, no sólo consultaron maestros italianos, sino también galos y germanos e incluso hasta griegos, y confiando en esta sola regla no llegaron nunca a ser, no digo músicos, pero ni siquiera cantores y no lograron imitar a nuestros más pequeños niños salmistas. No debemos, por lo tanto, para un canto desconocido, buscar la voz de un hombre o de algún instrumento y parecer que marchamos como ciegos sin un conductor. Tienes que encomendar a lo más profundo de tu memoria la diversidad y las propiedades de cada sonido y de todos los cambios en la altura de los mismos. El método más fácil y más probado para aprender un canto desconocido es si alguien sabe enseñar, según nuestra costumbre, no en forma escrita sino conversando familiarmente. Después que comencé a utilizar este método con los niños, en menos de tres días algunos de ellos podían cantar suavemente cantos desconocidos que con otros

potuerunt ignotos cantus leviter canere, quod aliis argumentis nec multis hebdomadibus poterat evenire.
si quam ergo vocem vel neumam vis ita memoriae commendare, ut ubicumque velis, in quocumque cantu, quem scias vel nescias, tibi mox possit occurrere, quatenus mox illum indubitanter possis enuntiare, debes ipsam vocem vel neumam in capite alicuius notissimae symphoniae notare, et pro unaquaque voce memoriae retinenda huiusmodi symphoniam in promtu habere, quae ab eadem voce incipiat: utpote sit haec symphonia, qua ego docendis pueris imprimis atque etiam in ultimis utor

métodos no conseguían interpretar en muchas semanas.
Si, por lo tanto, quieres encomendar a la memoria una nota o un neuma debes hacerlo de tal manera que, siempre que lo desees, en cualquier canto que conozcas o no, lo encuentres inmediatamente y los puedas interpretar en seguida sin duda alguna; debes anotar esa nota o ese neuma en la parte superior de alguna melodía muy conocida y para retener en la memoria cada una de esas notas debes tener a mano esa melodía, que empiece con esa misma nota. Así es como yo uso en primero y último término, para enseñar a los niños, la siguiente melodía



vides itaque, ut haec symphonia senis particulis suis a sex diversis incipiat vocibus? si quis itaque

¿Ves pues, cómo esta melodía en cada mitad de sus líneas empieza con seis notas diversas? Si alguien se ejercita

uniuscuiusque particulae caput ita exercitatus noverit, ut confestim quamcumque particulam voluerit, indubitanter incipiat, easdem sex voces ubicumque viderit, secundum suas proprietates facile pronuntiare poterit. audiens quoque aliquam neumam sine descriptione, perpende, quae harum particularum eius fini melius aptetur, ita ut finalis vox neumae et principalis particulae aequisonae sint. certusque esto, quia in eam vocem neuma finita est, in qua conveniens sibi particula incipit. si vero descriptam aliquam symphoniam incognitam cantare ceperis, multum cavendum est, ut ita proprie unamquamque finias neumam, ut eodem modo finis neumae bene iungatur cum principio eius particulae, quae ab eadem incipit voce, in qua neuma finita est. ergo ut inauditos cantus, mox ut descriptos videris, competenter enunties, aut indescriptos audiens cito describendos bene possis discernere, optime te iuvabit haec regula.

deinde per singulos sonos brevissimas subposui symphonias, quarum particulas cum diligenter inspexeris, uniuscuiusque vocis omnes depositiones et elevationes per ordinem in principiis ipsarum particularum gaudebis te invenire. si autem hoc attentare potueris, ut unius et alterius symphoniae quaslibet volueris particulas moduleris, omnium neumarum difficiles valde atque multiplices varietates brevissima et facili regula didicisti. quae omnia cum vix litteris utcumque significemus, facili tantum colloquio denudamus.

sicut in omni scriptura XX et IV

en reconocer el inicio de cada mitad de una línea, de modo que al instante y sin dudar pueda tenerlo presente, podrá fácilmente entonar esas seis notas dondequiera las vea de acuerdo con las propiedades de cada una. Además, oyendo un neuma sin descripción podrá evaluar cuál de estas líneas se adapta mejor a su final. De tal modo que la nota del neuma y la de la línea principal sean equisonantes y se tenga certeza de que el neuma termina en la nota para él apropiada con la que comienza la línea. Empero, si comienzas a cantar alguna melodía descrita y desconocida, tienes que tener mucho cuidado de finalizar apropiadamente cada neuma de forma tal que el final del mismo se una bien con el principio de su línea que comienza con la misma nota con la que termina el neuma. De este modo vas a entonar con toda competencia cantos desconocidos apenas los veas descritos. Y esta regla te va a ser de gran ayuda cuando al e descritos los puedas discernir rápidamente para describirlos.

Para cada sonido coloqué algunas brevísimas melodías y si inspeccionas con diligencia sus líneas vas a encontrar con placer, por orden en el comienzo de las mismas líneas, todos los cambios de altura de cada nota. Y si puedes hacer el intento de modular las líneas que gustes de una u otra melodía, habrás aprendido con una regla muy breve y fácil las muy difíciles y múltiples variedades de todos los neumas. Y aunque todo esto apenas lo podamos representar con letras, lo dejamos en claro solamente con una sencilla conversación.

Así como en toda la escritura tenemos

litteras, ita in omni cantu septem tantum habemus voces. nam sicut septem dies in hebdomada, ita septem sunt voces in musica. aliae vero, quae super septem adiunguntur, eaedem sunt, et per omnia similiter canunt in nullo dissimiles, nisi quod altius dupliciter sonant. ideoque septem dicimus graves, septem vero vocamus acutas. septem autem litterae non dupliciter, sed dissimiliter designantur hoc modo:

veinticuatro letras, en todo el canto tenemos siete notas. Así como hay siete días en la semana, hay siete notas en la música. Las que se añaden a estas siete son las mismas y se entonan de la misma manera no siendo diferentes en nada, salvo que suenan en forma doblemente más alta; por lo tanto decimos que siete son graves y a las otras siete las llamamos agudas. Las siete letras no se duplican sino que se designan en forma diferente de esta manera:

Gamma A B C D E F G a b+ c d e f g aa bb cc dd.

qui vero monochordum desiderat facere, et qualitates et quantitates, similitudines et dissimilitudines sonorum tonorumve discernere, paucissimas, quas subiecimus, regulas summopere studeat intelligere. in monochordo autem istis litteris vel mensuris disponuntur. Gamma graecum, hoc est G latinum pone in capite. et inde incipiens totam lineam, quae sonanti chordae subiacet, per novem partes studiosissime divide, et ubi prima pars fecerit finem iuxta Gamma primam litteram pone A ab ipsa prima similiter usque ad finem partire per novem, et ubi
prima pars finem fecerit, secundam B litteram iunge. post haec ad Gamma revertens, ab ipsa usque ad finem divide per quattuor partes, et in primae partis finem tertiam C pone: similiter a prima A divide per quattuor, et similiter signabis quartam D. eodem modo sicut cum prima inventa est quarta, ita cum secunda invenies E quintam, et cum tertia F sextam, et cum quarta G septimam, deinde rediens ad

Quienes deseen utilizar el monocordio y discernir la cualidades y cantidades, semejanzas y diferencias de los sonidos y los tonos, esfuércense en entender las muy pocas reglas que hemos dado. En el monocordio esta es la disposición de las letras y medidas: colocar al principio la letra Gamma, griega, es decir, la G, latina, y empezando desde allí, dividir muy cuidadosamente en nueve partes toda la línea que está debajo de la cuerda sonora. Donde termina la primera parte, o sea, la de Gamma, se pone la primera letra, A. Desde esta primera letra, igualmente hasta el final, practicar nueve divisiones.
Donde termina la primera parte, añadir la segunda letra, B. Después de esto, se vuelve a Gamma. Desde esta hasta el fin, dividir en cuatro partes y al fin de la primera parte colocar la tercera letra, C. Igualmente desde la primera A, dividir en cuatro e, igualmente, colocar la cuarta, D. Del mismo modo como con la primera se encontró la cuarta, así con la segunda se encontrará la quinta, E. Y con la tercera, la sexta, F. Y con la cuarta,

primam A ab ipsa usque ad finem in medio spatio invenies alteram primam a et similiter cum secunda invenies alteram secundam b et cum tertia tertiam c et sic de reliquis ad eumdem modum per diapason. et ut de divisione monochordi in paucis multa constringam, omnes toni novem ad finem passibus currunt. diatessaron vero semper quattuor passus facit, diapente tres, et diapason duos, quia his tantum quattuor dividimus modis. deinde nota, quod inter secundam et tertiam vel inter quintam et sextam parvissima spatia fiant, quae semitonia vocantur; inter alias vero voces maiora intervalla fiunt, et dicuntur toni. A tonus B semitonium C tonus D tonus E semitonium F tonus G.

iunguntur ad se invicem voces sex modis, tono, semitonio, ditono, semiditono, diatessaron, diapente. de tono autem et semitonio supra diximus. ditonus autem est, dum inter duas voces duo sunt toni, ut inter tertiam et quintam, et reliquas.

semiditonus autem dicitur, quia minor est ditono, cum inter duas aliquas voces est unus tonus et unum semitonium, D tonus E semitonium F.

diatessaron autem dicitur de quattuor, cum inter aliquam vocem et quartam a se duo sunt toni, et unum semitonium D tonus E semitonium F tonus G. diapente dicitur de quinque, cum inter aliquam vocem et quintam a se tres sunt toni, et unum semitonium. D tonus E semitonium F tonus G tonus a. non aliter, quam his sex modis, voces iunctae concordant vel

séptima, G. Luego se regresa a la primera A y desde ella hasta el final en el espacio intermedio se encontrará otra primera a; e igualmente con la segunda se encontrará otra segunda, b y con la tercera, otra tercera, c, y así con las demás, del mismo modo por el diapasón. Y para resumir brevemente la división del monocordio diremos que todos los tonos van hacia el final a través de nueve pasos. El diatesarón siempre da cuatro pasos; el diapente, tres; y el diapasón, dos; y así hemos hecho la división sólo en estos cuatro tonos. Debe notarse, además, que entre la segunda y la tercera y entre la quinta y la sexta, los espacios son muy pequeños y se llaman semitonos. Entre las otras notas los intervalos son mayores y se llaman tonos. A tono B semitono C tono D tono E semitono F tono G.

Las notas se unen recíprocamente de seis modos: tono, semitono, dítono, semidítono, diatesarón, diapente. Sobre el tono y el semitono ya hemos hablado. Existe un dítono cuando entre dos notas hay dos tonos. Como entre la tercera y la quinta, y otras.

El semidítono se llama así porque es menor que un dítono cuando entre dos notas cualesquiera hay un intervalo de un tono y un semitono: D tono E semitono F.

Diatesarón es cuando se habla de cuatro, cuando entre una nota y la cuarta a partir de ella hay dos tonos y un semitono: D tono E semitono F tono G. Diapente es cuando se habla de cinco, cuando entre una nota y la quinta a partir de ella hay tres tonos y un semitono: D tono E semitono F tono G tono a. No de otra manera que de acuerdo con estos seis modos, las

moventur; atque hi dicuntur sex motus vocum, quibus ad se invicem voces concordant vel moventur. ea vero concordia, quae est inter gravem aliquam litteram et eamdem acutam, sicut a prima in primam, vel a secunda in secundam, diapason dicitur, id est, de omnibus: habet enim omnes voces, et tonos quinque cum duobus semitoniis, hoc est, diatessaron et diapente. haec diapason in tantum concordes facit voces, ut non eas dicamus similes, sed easdem.

omnes autem voces in tantum sunt similes, et faciunt similes sonos et concordes neumas, in quantum similiter elevantur vel deponuntur secundum depositionem tonorum et semitoniorum: utputa prima vox A et quarta D similes et unius modi dicuntur, quia utraque in depositione tonum, in elevatione vero habent tonum et semitonium et duos tonos.

atque haec est prima similitudo in vocibus, hoc est, primus modus.

secundus modus est in secunda B et in quinta E habent enim utraque in depositione duos tonos, in elevatione semitonium et duos tonos.

tertius modus est in tertia C et in sexta F ambae enim semitonio et duobus tonis descendunt, duobus vero tonis ascendunt.

sola vero septima G quartum modum facit, quae in depositione unum tonum et semitonium et duos tonos, in elevatione vero duos habet tonos et semitonium.

et qui plene exercitati sunt in hac arte, possunt unamquamlibet symphoniam secundum hos quattuor variare modos, utputa, si

notas concuerdan unidas o se separan y estos se llaman los seis movimientos de notas con los cuales ellas o concuerdan o se separan. Esta concordia que tiene lugar entre cierta letra grave y la misma letra aguda, como, por ejemplo, la primera con la primera o la segunda con la segunda, se llama diapasón, es decir, de todas. Tiene, en efecto, todas las notas y cinco tonos con dos semitonos, es decir, diatesarón y diapente, Este diapasón hace concordar las notas de modo que no las llamemos semejantes sino las mismas.

Todas las notas en tanto son semejantes y producen sonidos semejantes y neumas concordes, en cuanto se elevan o bajan de la misma manera, según lo hacen los tonos y semitonos. Así, por ejemplo, la primera nota A y la cuarta D se dice que son semejantes y de un solo modo, porque al bajar tienen un tono y al elevarse tienen un tono, un semitono y dos tonos.

Y esta es la primera semejanza en las notas, es decir, el primer modo.

El segundo modo consiste en la segunda B y en la quinta E, pues ambas tienen al bajar dos tonos y al elevarse, un tono y dos semitonos.

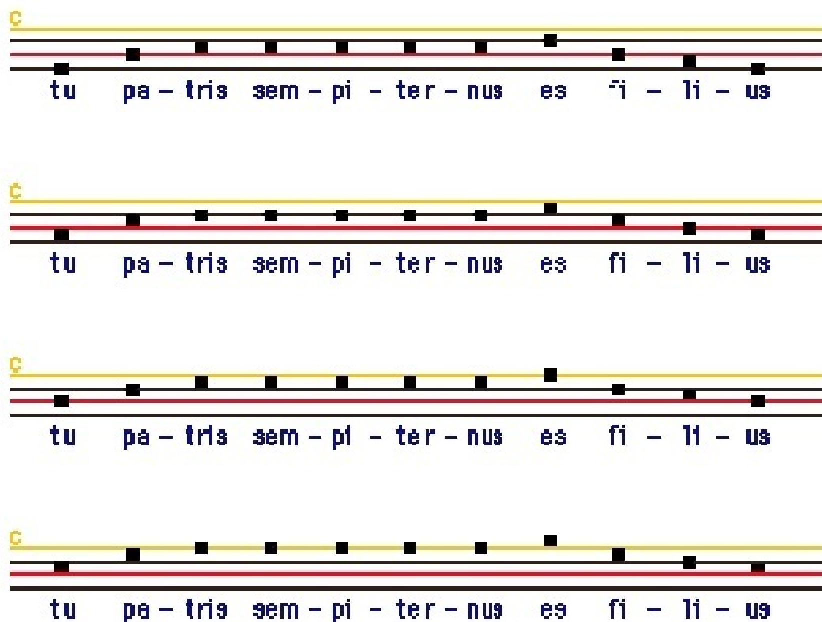
El tercer modo consiste en la tercera nota C y en la sexta F, pues ambas descienden in semitono y dos tonos y ascienden dos tonos.

La séptima nota G sola constituye el cuarto modo, que en el descenso tiene un tono, un semitono y dos tonos y, en la elevación, dos tonos y un semitono.

Los que se hayan ejercitado plenamente en este arte pueden variar cualquier melodía según estos cuatro modos, como por ejemplo, si alguien comienza primeramente una melodía

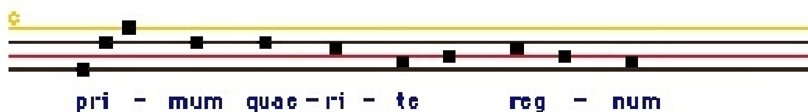
quis unam symphoniam primum in voce prima A et postea eamdem incipiat in voce secunda, dehinc in tertia. et secundum quod ipsae voces diversam habent tonorum et semitonorum positionem, sic variis modis secundum uniuscuiusque proprietatem eam pronuntiet. quod quidem facere valde est utile, et valde facile, hoc modo:

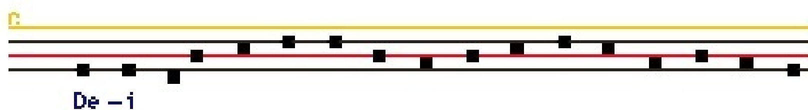
en la nota primera A y luego comienza la misma en la segunda nota y luego en la tercera, dado que las mismas notas tienen una diversa posición de tonos y semitonos, así entonará esa melodía en los varios modos según la propiedad de cada uno. Hacer esto es, ciertamente, muy útil y muy fácil, del modo siguiente:

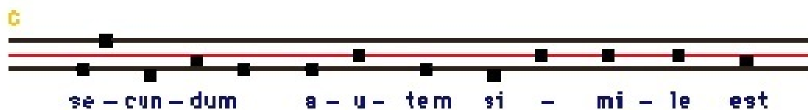


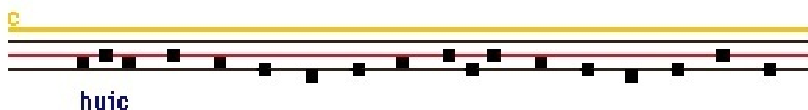
igitur curiose est intendendum de omni melo, secundum cuiusmodi proprietatem sonet, sive in principio sive in fine, quamvis de solo fine dicere soleamus. quaedam autem neumae repertae sunt, quarum aptitudine hoc solemus advertere, utpote

Por lo tanto, curiosamente debe entende propiedad de cada una, sea al principio o sea al final y aunque solamente solemos hablar del final, se han encontrado ciertos neumas cuya aptitud hoy solemos advertir, como por ejemplo:









cum enim finito aliquo cantu hanc neumam eius in fine bene videris convenire, statim cognosces, quia cantus ille finitus sit in primo modo, et primo vel quarto sono; quia in his duobus sonis primus est modus.

sola autem hac neuma solemus primum tonum discernere, quamvis cum alia qualicumque symphonia, quae in eodem sono incipit, haec possit similiter, et aliquando melius fieri. cuius enim modi symphoniis quaelibet symphonia aptatur, eius modi esse cognoscitur; sicque intelligis, an bene aliquam neumam pronunties, cum eam eiusmodi symphoniis, in quo modo notata fuerit, competenter aptari conspexeris. nota autem, quomodo modos dicimus eos, qui in formulis tonorum non proprie sed abusive nominantur toni, cum modi vel tropi proprie dicantur.

Cuando al terminar un canto adviertes que un cierto neuma es allí conveniente, al instante vas a conocer que ese canto ha terminado en el primer modo y en el primero o cuarto sonido, porque el primer modo está en uno de esos dos sonidos.

Solemos discernir el primer tono por ese solo neuma, aunque con cualquier otra melodía, que comience con el mismo sonido, también puede utilizarse este igualmente y, a veces, mejor; cualquier melodía se adapta a las melodías cuyo modo se conoce. Y así entiendes si estás entonando bien un neuma cuando adviertes que se adapta perfectamente a las melodías descritas en ese modo. Debes notar, sin embargo, que llamamos modos a los que en las fórmulas de los tonos no se los llama propiamente sino abusivamente tonos, ya que propiamente deben llamarse modos o

illud quoque debes agnoscere, quomodo in omnibus modis, cum grave fuerit melum, gravibus aptatur modulis vel melis. cum vero alta fuerint mela, altis melius conveniunt melis vel modulis. ideoque habes in formulis modorum duas formulas in unoquoque modo. prima namque et secunda formula primi est modi: tertia et quarta secundi: quinta et sexta tertii: septima et octava quarti. ideo enim octo toni dicuntur, quia octo habent formulas. prima autem et tertia, quinta et septima formula quattuor modorum altos continent cantus; secunda vero et quarta, et sexta, et octava eorumdem modorum gravia vel minus alta continent cantica. unde Graeci multo melius pro primo et secundo tono dicunt authentum protum et plagis proti; pro tertio et quarto authentum deuterum et plagis deuteri; pro quinto et sexto authentum tritum et plagis triti; pro septimo et octavo authentum tetrardum et plagis tetrardi. quod enim illi dicunt protum, deuterum, tritum, tetrardum, nos dicimus primum, secundum, tertium, quartum. et quod illi dicunt authentum, nos maiorem et altum vel acutum nominamus. plagin vero latine subiugalem vel minorem vel gravem possumus appellare.

has itaque modorum octo formulas praecipue debet scire, quisquis canendi peritiam vult habere, ut qualiter in singulis modorum cantibus quaelibet neuma vel vox resonet, possit advertere. praeterea quamvis primam et secundam et tertiam vocem cum quarta, quinta et sexta concordare dixerim, in eo tamen differunt, neque omnes neumas similiter faciunt, quomodo a,

tropos.

También tienes que conocer lo siguiente: como en todos los modos, cuando la melodía es grave, se adapta a módulos graves; cuando las melodías son altas, convienen mejor los módulos altos. Por eso en las fórmulas de los modos tienes dos en cada modo. La primera y la segunda fórmula son del primer modo; la tercera y la cuarta, del segundo; la quinta y la sexta, del tercero; la séptima y la octava, del cuarto. Por lo tanto, se dice que hay ocho tonos, porque tienen ocho fórmulas; la primera y la tercera, y la quinta y la séptima, contienen los cuatro cantos altos de los modos; mientras la segunda y la cuarta y la sexta y la octava contienen los cánticos graves o menos altos de los mismos modos. Los griegos, en forma mucho mejor, en lugar de primero y segundo tono dicen authentum protum et plagis proti; en llugar de tercero y cuarto, authentum deuterum et plagis deuteri; en lugar de quinto y sexto, authentum tritum et plagis triti; en lugar de séptimo y octavo, authentum tetrardum et plagis tetrardi. Lo que ellos dicen protum, deuterum, tritum, tetrardum, nosotros decimos primero, segundo, tercero, cuarto; y lo que ellos dicen authentum, nosotros lo llamamos mayor y alto o agudo; a plagin lo podemos llamar subyugal, menor o grave.

Todo el que quiera poseer la ciencia del canto debe conocer principalmente estas ocho fórmulas de los modos y advertir cómo en cada uno de los cantos de los modos suene un neuma o una nota, y, además, la concordancia entre la primera, segunda y tercera nota, con la cuarta,

b+, c habent post se in depositione tres tonos, ante se in elevatione duos tonos: at vero D, E, F unum tantum in depositione habent, tres vero tonos in elevatione. ideoque multi cantus eiusdem sunt modi, sed non eiusdem soni. quidam autem minus plene pervidentes istam differentiam, adiungunt unam vocem in acutis inter primam et secundam, ut sint duae secundae, et veniant duo toni et unum semitonium post D, E, F sicut post a, b+, c in elevatione; et rursus d, e, f acutae possunt deponi duobus tonis, sicut a, b, c quatenus nulla sit differentia inter D, E, F et a, b+, c cum id, quod cantatur in a, b+, c et in D, E, F possit cantari.

ut autem singulis vocibus sua proprietas permaneat, melius est, ut cantuum inspiciatur natura; et cum cantus hos tres tonos videatur admittere, fiat hoc in F, G, a, b+ cum vero post duos tonos non nisi semitonium sumit, fiat hoc in c, d, e, f praesertim cum pro huius vocis additamento maxima confusio nascatur simplicibus. nam si duae sunt secundae post primam, cum ad alteram semitonio, ad alteram vero tono prima ipsa iungatur, facile est videre, quod ipsa prima, ac per hoc et aliae contiguae voces duos habeant tonos; utpote prima, si eam semitonium sequitur, de proto transit in deuterum; si autem duorum vel plurimorum modorum unam vocem esse liceat, videbitur haec ars nullo fine concludi, nullis certis terminis coarctari. quod quam sit absurdum, nullus ignorat, cum semper sapientia confusa quaeque et infinita sponte repudiet. quodsi quis dicat, hanc vocem ideo esse addendam, ut gravis F sexta usque ad superquartam supra

quinta y sexta. Pero, sin embargo difieren en algo y no se ejecutan igualmente todos los neumas, como a, b + c tienen después de ellos, en el descenso, tres tonos, y delante de ellos, en el ascenso, dos tonos; pero D, E, F tienen uno solo en el descenso y tres tonos en la elevación. Por lo tanto muchos cantos son del mismo modo, pero no del mismo sonido; algunos atendiendo menos a esta diferencia, añaden una nota en las agudas entre la primera y la segunda, para que haya dos segundas y haya dos tonos y un semmitono después de D, E, F así como después de a, b+, c en la elevación y nuevamente las d, e, f agudas puedan descemder dos tonos, como a, b, c de modo que no haya ninguna diferencia entre D, E, F y a, b+, c, cuando lo que se canta en a, b+, c pueda cantarse también en D, E, F.

Pero para que cada nota conserve su identidad es mejor tener en cuenta la naturaleza de los cantos y cuando un canto parezca admitir estos tres tonos, hágase esto en F, G, a, b+, pero cuando después de dos tonos sólo admite un semitono, hágase esto en c, d, e, f principalmente cuando por la adición de esta nota se origina una gran confusión; pues es más simple si hay dos segundas después de la primera, que esta primera se una a una de ellas con un semitono y a la otra con un tono. Es fácil ver que esa primera, y también las otras notas contiguas, tiene dos tonos, de modo que la primera, si la sigue un semitono, desde proto pasa a deuterum. Pero si se permitiera que una sola nota fuese de dos o varios modos, este arte parecería no tener conclusión ni estar limitado por

lineam ad a per diapente possit ascendere, aut eadem sexta ad subquintam descendere, illud quoque debebit recipere, ut inter sextam F et septimam G alia vox addatur, ut naturalis secunda gravis B elevetur ad quintam, et eadem acuta deponatur ad quartam. quod quia a nemine est factum, hoc quoque a nemine est faciendum.

igitur, sicut ex ipsa monstratur natura, et per beatum Gregorium divina protestatur auctoritas, septem sunt voces, sicut et septem dies; unde et prudentissimus poetarum septem cecinit discrimina vocum; quam sententiam et ipsi philosophi pari concordia firmaverunt. interea curandum est, ut sciatur de qualibet neuma, in quantis et qualibus sonis esse possit, vel non possit. potest enim fieri in tertio, et in sexto, et in septimo sono, quia hi tres soni duobus pariter tonis ascendunt, et ipsa symphonia duobus tantum fit modis.

praeterea septima vox cum tertia in elevatione concordat; utraque enim duobus tonis et semitonio, et item duobus tonis elevantur. eadem quoque septima cum quarta concordat uno tono in elevatione, et in depositione tono et semitonio, et duobus tonis in utroque cantatur similiter.

prima quoque cum quinta omnes depositivas neumas communiter facit; deponitur enim duobus tonis et semitonio. itaque hae voces similes faciunt neumas, prima cum quarta; secunda cum quinta; tertia cum sexta; septima cum prima vel cum tertia. nulla autem vox ultra quattuor elevationes vel depositiones habet, quia non potest gravari vel acui, nisi

términos ciertos. Lo cual nadie ignora que es absurdo, ya que la sabiduría espontáneamente repudia todo lo confuso y sin límites. Y si alguno dice que esta nota debe añadirse para que la grave F sexta pueda ascender por diapente hasta la supercuarta sobre la línea a la a, o que la misma sexta pueda descender a la subquinta. También debe aceptarse que entre la sexta F y la séptima G apenas se añade otra nota para que natural segunda grave B se eleve a quinta y la misma aguda descienda a cuarta, pero como esto nadie lo ha hecho, nadie tampoco debe hacerlo.

Por lo tanto, la misma naturaleza demuestra y se confirma por la autoridad divina del bienaventurado Gregorio que las notas son siete así como los días son siete; y por eso el más prudente de los poetas cantó siete diferencias de voces y los filósofos afirmaron concordantemente esta sentencia; hay que preocuparse por saber de cada neuma en cuántos y cuáles sonidos puede o no ejecutarse. Puede realizarse en el tercero, en el sexto y en el séptimo sonido, porque estos tres sonidos ascienden igualmente dos tonos y esta melodía se ejecuta sólo en dos modos.

Además, la séptima nota concuerda con la tercera en la elevación; pues ambas se elevan dos tonos y un semitono y también dos tonos. La misma séptima concuerda con la cuarta en un tono en la elevación, y en el descenso, en un tono y un semitono, y en ambas se canta igualmente en dos tonos.

También la primera con la quinta hacen en común todos los neumas descendentes, pues bajan dos tonos y

ad secundam vel tertiam, vel quartam vel quintam secundum sex species, quas supra dixi, id est, tono, semitonio, ditono, semiditono, diatessaron et diapente. nam cum vox aliqua ad secundam movetur, aut fit tono, aut semitonio; cum vero ad tertiam, ditono vel semiditono. ad quartam vel quintam non fit nisi per diatessaron et diapente. intellige praeterea, quod in authentis ad octavas cantus a sua finali voce ascendit; descendit autem nonnisi uno tono sub finali, excepto trito, qui a suo fine non deponitur, quia non habet sub se tonum, sed semitonium. in plagis autem a finali voce ad quintam descendimus et ascendimus, nisi sit prolixior cantus, qui plagalem depositionem et authenticam elevationem habeat, quod tamen rarissime fit.

principia quoque cantuum in omnibus illis vocibus esse possunt, quae secundam praedictas sex consonantias cum finale voce conveniunt. siqua aliter inveneris, ex ipsa raritate cognosces, quod sint auctoritate praesumta; non autem sunt regulae firmitate distincta. illud autem quis non intelligat, quod de vocibus quasi syllabae et partes et distinctiones vel versus fiunt? quae omnia inter se invicem mira suavitate concordant, tantum saepe concordiores, quantum similiores.

haec pauca quasi in prologum antiphonarii de modorum et neumarum formula rhythmice et prosaice dicta Musicae artis ostium breviter, forsitan et sufficienter aperiunt. qui autem curiosus fuerit, libellum nostrum, cui nomen Micrologus est, quaerat; librum quoque Enchiridion, quem

un semitono; por lo cual estas notas realizan neumas semejantes, la primera con la cuarta, la segunda con la quinta, la tercera como la sexta, la séptima con la primera o con la tercera. Ninguna nota tiene más de cuatro elevaciones o descensos, porque no puede ni ser más grave ni más aguda, a no ser hasta la segunda, o la tercera, o la cuarta o la quinta, según las seis clases, que mencioné anteriormente, es decir, tono, semitono, dítono, semidítono, diatesarón y diapente; pues cuando cualquier nota se mueve a la segunda, o se realiza un tono o un semitono; cuando se mueve a la tercera, hay un dítono o un semidítono; un movimiento a la cuarta o a la quinta no se realiza sino por diatesarón o diapente; debes entender, además, que en los authentis el canto asciende desde su nota final a las octavas, y no desciende sino un tono bajo el final, excepto el trito, que a su fin no desciende porque debajo de sí no hay un tono sino un semitono; pero en las plagis descendemos y ascendemos desde la nota final a la quinta, a no ser que sea un canto más amplio, que posea un descenso plagal y una elevación authentica, lo que, sin embargo, es rarísimo.

Estos principios de los cantos pueden aplicarse también en todas esas voces, que según las seis consonancias mencionadas, están de acuerdo con la voz final. Si encuentras algunas cosas distintas, las reconocerás por su misma rareza, porque se las presume por autoridad pero no son reglas firmes. ¿Quién no va a entender lo que se dice de las voces, como si fueran sílabas y partes, distinciones o versos? Todas estas

reverentissimus Oddo abbas luculentissime composuit, perlegat, cuius exemplum in solis figuris sonorum dimisi, quia parvulis condescendi, Boethium in hoc non sequens, cuius liber non cantoribus, sed solis philosophis utilis est.
explicit epistola.

cosas concuerdan entre sí con admirable suavidad, y a menudo concuerdan tanto más cuanto son más semejantes.
Estas pocas cosas, a manera de prólogo de un antifonario acerca de la fórmula de los modos y los neumas, expresados tanto en forma rítmica como prosaica, abren brevemente la puerta al arte de la música, tal vez también de manera suficiente. Si alguien está más interesado, acuda a nuestro librito llamado Micrologus o lea también atentamente el Enquiridión, que con mucha claridad compuso el reverendísimo abad Odón, cuyo ejemplo solamente no seguí en las figuras de los sonidos, teniendo condescendencia con los más pequeños. Tampoco he tenido en cuenta a Boecio, cuyo libro no es de utilidad para los cantores sino para los filósofos.
Fin de la carta

BREVE COMENTARIO

El objetivo de este comentario es simplemente un análisis hermenéutico de esta carta de Guido de Arezzo para destacar su importancia como un documento del que se desprende, con cierta claridad, una visión del estado de la música religiosa en esa primera mitad del siglo XI en la cristiandad europea, especialmente la de Italia, o sea, la más próxima a la sede romana. Esta visión nos permitirá advertir su importancia capital en la vida religiosa y cultural de aquellos días y el rol desempeñado por el autor de la carta, en el desarrollo inmediato y largamente posterior no sólo del canto religioso sino de la música en general.

Se intentará desarrollar este propósito buceando en el contenido de la carta misma tratando de hallar allí indicios o reflejos del momento histórico en que fue escrita. La mayor parte del contenido se refiere a las propuestas de Guido relativas a teoría musical y enseñanza del canto religioso, todo lo cual está tratado, incluso más ampliamente, en otras de sus obras conservadas.

Lo que, a nuestro modesto parecer, resulta sumamente revelador es el contenido, tanto explícito como entre líneas, de los párrafos iniciales, que arrojan no poca luz sobre el difícil ambiente humano en el que tenían lugar sus actividades y, sobre todo, la enorme importancia de la que entonces gozaban las mismas en la Iglesia de esos tiempos. En cuanto a los aspectos técnicos, a los que dedica la mayor

parte del espacio, se ve reflejada su satisfacción por lo que considera importantes avances, confirmados por logros muy positivos, en la metodología de la enseñanza del canto. Además, cosa que él no podía predecir, sus aportes en cuanto a la notación musical fueron un paso decisivo para la música en general, con validez hasta el día de hoy. Esto demarca los límites de este proyecto y, en cierto modo, su metodología

EL TEXTO

El texto utilizado para la traducción está tomado de la Biblioteca Augustana. Fue publicado en Martin Gerbert *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* (1784). Se trata de un texto relativamente breve y que parece ceñirse a una confidencia personal a un amigo y colaborador en sus tareas profesionales. Unas pocas líneas están destinadas a un desahogo espiritual con respecto a su situación en la orden monástica a la que pertenecía, y que resultan muy importantes para conocer el ambiente social y comunitario en el que se desarrollaba su actividad.

La mayor parte del texto está consagrada a cuestiones técnicas, al parecer, sólo para compartirlas con un compañero de trabajo en esa área, pero que, de hecho, han tenido una difusión y repercusión mucho más amplia. Para este análisis trataremos de realizar una lectura extrayendo aquellos puntos que nos ofrecen claras referencias al mundo circundante.

DATACIÓN DE LA CARTA

La fecha, al menos aproximada, es un dato no carente de interés. En el texto conservado no figura ni fecha ni lugar, pero ciertas expresiones en el mismo permiten determinar con bastante aproximación el lugar y la fecha de emisión. Evidentemente fue escrita poco después de su visita al Sumo

Pontífice de Roma que en ese entonces era Juan XIX (1024-1033). Una fecha aproximada puede fijarse, entonces, con seguridad entre esos años. La carta puede considerarse escrita poco tiempo después de su viaje a Roma. En general se estima que podría datarse alrededor de 1028. En este caso, la carta parece casi con certeza haber sido enviada desde su residencia en la diócesis de Arezzo ("exiliado en fronteras lejanas) antes de su segunda estancia, muy breve, si es que llegó a darse, en el monasterio de Pomposia, antes de instalarse definitivamente en Avellano.

EL LENGUAJE DE LA CARTA

Está escrita en un correcto latín de la época, usual en los ámbitos académicos. Es probable que Guido utilizase también, al menos parcialmente, esa misma lengua para dirigirse a sus alumnos, especialmente en cuanto a las instrucciones precisas de ejecución de los cantos. Por otra parte, en el intercambio cotidiano es más que probable que se realizase en lo que ya era una forma bastante cercana al italiano de hoy, ya que incluso hay testimonios escritos en esa lengua, en esa época, en la parte central y norte de la península.

EL AUTOR

Guido de Arezzo o Guido Aretino parece haber nacido cerca de París alrededor de los años 992/995.[1] Otra tradición, muy común, lo da por nacido en Arezzo. La acotación "de Arezzo" añadida de manera indisoluble a su nombre de pila puede referirse tanto a su lugar de nacimiento como al lugar donde ejerció su actividad profesional de manera relevante y trascendente. La historia consagró su nombre como Guido de Arezzo porque, haya sido ese o no su lugar de nacimiento, fue allí donde escribió su obra más importante relativa a la música sacra y su

enseñanza.

Según la tradición parisiense, recibió su primera educación por parte de la orden benedictina y se hizo monje de esa misma orden en el monasterio de Saint Maur des Fosses, cercano a su lugar de nacimiento. Muy tempranamente concentró su interés en la música litúrgica. Se trasladó al monasterio de Pomposia, cerca de Ferrara, en Italia, de gran prestigio por esos días, donde continuó profundizando su formación en ese campo de la música. Pronto parecen haberse originado discordias nacidas entre él y unos compañeros de la abadía de Pomposa, que, según da a entender el autor, le tenían envidia.

Debió abandonar Pomposia hacia 1025 debido a ese clima de resistencia de sus hermanos en relación a sus ideas innovadoras con respecto a la enseñanza del canto. Intrigas y calumnias lo forzaron a trasladarse a Arezzo donde el obispo Teobaldo (1023-1036) le encargó la dirección del coro de la catedral compuesto de "pueri", o sea, niños.

Dirigió la escuela de la catedral, muy reconocida en esos años. Se le encomendó que escribiera su influyente tratado *Micrologus de disciplina artis musicae*. El obispo consiguió entregar hacia 1028 al papa Juan XIX, el antifonario que Guido había comenzado en Pomposa.

Experimentados y perfeccionados sus métodos en dicha ciudad, Guido de Arezzo pudo componer, durante el período 1028-1032, sus obras más importantes: *Micrólogo sobre la disciplina del arte musical, Reglas rítmicas, Prefacio del Antifonario*, el mismo *Antifonario*, ya de acuerdo con su nuevo sistema lineal-diastemático, y, a su regreso de Roma, la *Epístola al monje Miguel sobre el canto desconocido*. El Papa Juan XIX lo invitó, mediante tres mensajeros, a acudir a Roma y presentarle su antifonario. Quedó sorprendido y

entusiasmado con la exposición de Guido y lo invitó a instalarse en Roma para instruir al clero de la ciudad en el nuevo sistema.

Por razones de salud, dado que contrajo la fiebre romana, tuvo que dejar Roma y parece haber regresado a Pomposia, al menos temporalmente, superadas las intrigas, donde estaba como abad su homónimo, Guido, antiguo superior suyo, que al ver su *Antifonario*, se muestra arrepentido por haber apoyado en un día lejano las envidias de los monjes, e intenta persuadirlo para que se quede en su abadía. Guido de Arezzo no puede o no desea satisfacer los deseos del abad, pero quiere al menos comunicar a uno de sus viejos compañeros de convento algunos importantes resultados de su experiencia didáctica. Y así le dirige la carta que es objeto de este comentario.

A pesar de la muy buena acogida que hubiese tenido en Pomposia tanto por parte del abad como de los monjes, decidió establecerse cerca de Arezzo, en el monasterio camaldulense de Avellano, hacia 1029, desde donde comenzó a crecer su fama. Muchas de las notaciones de los manuscritos del siglo XI siguen los patrones desarrollados por los camaldulenses. Allí murió en 1050, al parecer, siendo prior.

OBRAS

- *Antfonario.* Su obra básica. Perdida pero conocida suficientemente, en su parte esencial, por abundantes referencias en las otras obras complementarias.
- *Micrologus de disciplina artis musicae* (c. 1020-1026). Describe una escala con 21 peldaños, los modos y sus características y las técnicas contrapuntísticas propias del *organum* de su tiempo, intervalos aconsejados y nociones sobre las cadencias. Este fue el segundo tratado sobre música con mayor difusión en la Edad Media tras las obras de Boecio.
- *Prologus in Antiphonarium.*
- *Aliae Regulae.* El prólogo de su antifonario, *Aliae Regulae*, es la primera descripción teórica del sistema de cuatro líneas ***(tetragrama)*** para el canto llano. En sus líneas y espacios se sitúan las notas de la escala, lo que permite su lectura sin necesidad de retener la melodía en la memoria.
- *Regulae Rhythmicae.* Es como un segundo prólogo. Explica que hay líneas que actúan como claves y se las caracteriza con un color: do (amarillo) y la (rojo).
- *Prologus in Antiphonarium.*
- *Epistola de ignoto cantu (Epistola ad Michaelem). (Michaeli, monaco pomposiano)*, (poco después se su viaje a Roma)

- Probablemente fue también el autor de una carta contra la simonía, dirigida a Heriberto, arzobispo de Milán.

PERSONAS MENCIONADAS

Las personas mencionas, que son varias, permiten circunscribir el ámbito geográfico y social de las actividades a las que el autor hace referencia. Algunos nombres son históricamente conocidos y eso permite captar con cierta intensidad de luz algunos aspectos importantes de la vida del autor.

Miguel

Poco más se sabe de él salvo que era un hermano monje en el monasterio de Pomposia, y que fue un íntimo colaborador de Guido en sus emprendimientos de enseñanza del canto.

Martino

Mencionado con agradecimiento, como prior de la congregación y gran colaborador.

Juan XIX (1024-1033).

Fue sucesor de su hermano Benedicto VIII. Fue elegido sin pertenecer al clero, siendo cónsul y senador. Recibió todas las órdenes sagradas en un solo día y fue coronado sumo pontífice. Fue este un caso emblemático de simonía en la historia de los papas. Se mostró muy interesado en lograr cierta unificación en cuanto al canto sagrado en toda la cristiandad europea, asignándole a ese punto una gran importancia.

Grunvaldo

Fue el abad que acompañó a Guido hasta la sede romana. Pedro Fue prepósito de los canónigos de la Iglesia de Arezzo y el otro acompañante de Guido en su visita al Sumo Pontífice.

Odón

Mencionado en la parte final de la carta como un antecedente de sus propios trabajos. San Odón de Cluny (878/79-942). Originario de Maine. Fue el segundo abad de Cluny (926-942). Demostró gran interés por la música y es autor de varias obras sobre ese tema. Parece haber sido el primero, en la época medieval, en nombrar las notas musicales con letras. Esa tradición se ha mantenido, al menos complementariamente, en los países germánicos y anglosajones. Fue también autor de antífonas corales.

LUGARES

La vida de Guido parece haberse desarrollado fundamentalmente en relación con la enseñanza del canto religioso en los siguientes lugares:

Monasterio de Saint Maur des Fosses

Cercano a París. Según una versión bastante acreditada, fue el lugar donde se inició su actividad musical, sólo en sus inicios y por muy corto tiempo. En la carta no se hace mención de este monasterio.

Monasterio de Pomposia

Parece ser un dato cierto la existencia de un cenobio benedictino en la isla de Pomposia en los siglos VI-VII. Existe un documento del año 874 en el que el Papa Juan VII reclama sobre ese monasterio la jurisdicción de la Sede romana, en contra de las pretensiones del obispo de Rávena.

Con numerosos recursos naturales llegó a ser fuerte y poderosa en el siglo XI. Con el abad Guido degli Strambiati (muerto en 1046) alcanzó su máximo esplendor. Incluso el abad ejercía en la zona la justicia civil.

Fue centro de visitas por parte de numerosos personajes ilustres, entre otros, san Pedro Damiano y Guido de Arezzo, que al parecer desarrolló principalmente aquí sus obras sobre teoría musical y enseñanza del canto. En el siglo XI contaba con una comunidad monástica de más de cien miembros y gozaba de gran fama y prosperidad. Pasados dos

o tres siglos siguió un período de decadencia y abandono. Hoy es un importante museo.

Catedral de Arezzo

Arezzo era una ciudad existente desde el tiempo de los etruscos, que continuó en el Imperio romano (*Arretium*) y después de su colapso, logró mantener cierto prestigio e importancia. Luego perteneció al Imperio carolingio. En los siglos X y XI comenzó a emerger la figura del obispo-conde. Su importancia comercial fue considerable. Lo que importa para nuestro tema es que tenía una notable escuela catedralicia de canto.

Avellano

Tampoco se menciona en la carta que, evidentemente fue escrita antes de que Guido decidiera alojarse en ese monasterio. Es el lugar del fallecimiento de Guido en 1050. Se trata de una comunidad monástica camaldulense. Fue un desprendimiento de los benedictinos, fundados por un monje de esa orden, san Romualdo (muerto en 1027). Fusiona la tradición cristiana con la occidental (eremitas y benedictinos).

ESPACIO DE LA MÚSICA EN ESE PERÍODO

Guido, desde su niñez, parece haber sentido profunda atracción por el canto religioso, por el que estuvo rodeado desde su entrada al monasterio en el que recibió toda su educación. El entusiasmo apasionado por la música sacra puesto de manifiesto por Guido en la carta, especialmente por el canto coral, no es sólo algo personal sino que ese tema era de muy particular importancia para toda la Iglesia, dado el rol esencial de la música y el canto en todas las ceremonias religiosas que, a su vez, eran fundamentales en la imagen cultural de la sociedad de esos días.

Es, tal vez, de máxima importancia, para comprender el sentido profundo de la carta, trazar un esbozo de los antecedentes acerca del canto religioso en ese período para poder valorar en su justa medida el rol que el autor le asigna a su tarea con sus propuestas innovadoras. En cuanto a la música en general, baste recordar que en la época medieval, especialmente tras las reformas del renacimiento carolingio, la organización de la enseñanza en las escuelas monacales y catedralicias se articulaba en torno a las llamadas siete artes liberales, en las que se debían instruir de modo especial quienes pretendiesen formar parte del clero, es decir llegar a ser personas cultas.

Estas siete artes se dividían en dos grupos, el llamado “trivium” comprendía la gramática, la dialéctica y la retórica,

y el llamado “quadrivium” en el que se integraban la música, la aritmética, la geometría y la astronomía. De modo que el estudio de la música ya suponía superada una etapa no menor que era el “trivium”. La música era el estudio del número en movimiento. Es revelador que el vocablo *mousiké*, del que deriva la palabra “música”, no se aplicara únicamente al arte de los sonidos, sino a toda creación tendente a una expresión elevada.

En Grecia, la música había sido un elemento de perfección, considerada como un instrumento con el que mejorar la conducta humana, por esto su florecimiento coincide con el de la filosofía ya que en el siglo IV a. de C. la música pasó a ser objeto de estudio en un grado hasta entonces no alcanzado. En el seno de la Grecia arcaica, con Pitágoras a la cabeza, la especulación matemática de los sonidos vivió un impulso extraordinario que incidió en la formación de los modos y las escalas, algo sin duda determinante para configurar un sistema que llegará a inspirar la concepción armónica de Occidente.

EL ROL DE LA IGLESIA CON RESPECTO A LA MÚSICA

Es sabido que la Iglesia desempeñó un papel contradictorio en la conservación de la cultura clásica durante ese periodo, al menos en su fase inicial. Por un lado condenó la cultura clásica por considerarla parte del paganismo anterior, pero por otro, se convirtió en la conservadora y administradora del saber durante toda la Edad Media hasta el Renacimiento, siendo un motor importante del mismo.

Dado el papel fundamental de la Iglesia durante toda la Edad Media en general, y la Alta en particular, el estudio de la música en este periodo debe centrarse necesariamente en

el estudio de la música religiosa, en concreto de la monodia.

Los Padres de la Iglesia mantenían que había que valorar la música dado su poder de elevar las almas hacia la contemplación de las cosas divinas. No se centraron en la idea de que pudiera escucharse únicamente con fines de goce estético. Aún reconociendo que podía provocar placer, sostenían que todos los placeres debían juzgarse según el principio platónico de que las cosas bellas existen para recordarnos las bellezas aparentes del mundo, que sólo inspiran un goce centrado en sí mismo o en su deseo de posesión.

Por consiguiente para estos autores la música debía ser servidora de la religión. Sólo era digna de oírse en la iglesia aquella música que abría la mente a las enseñanzas cristianas y la predisponía a pensamientos sagrados. Se eliminó la danza, la música instrumental y en definitiva cualquier elemento de placer que pudiera ser susceptible de ser asociado con el pasado pagano.

En esta concepción de la música, los Padres de la Iglesia se encontraban cerca de los clásicos griegos cuando hablaban del efecto que provocaban los distintos modos sobre el ánimo *(ethos)* y la formación de la persona.

EL CANTO RELIGIOSO O LITÚRGICO

Inicialmente el canto religioso fue un elemento totalmente espontáneo integrado al culto como algo natural y derivado de largas tradiciones. Cuando se comenzó a especular sobre ese tema, la teoría musical griega, heredada por Roma, fue el punto de partida. Hubo desde temprano escritores vinculados al antiguo mundo clásico. Por otra parte, también hubo alguna influencia de la tradición hebrea del canto y de las sinagogas.

Boecio (480-524) y Casiodoro (477-570), con los

traductores árabes, introdujeron la teoría musical griega en la Edad Media europea. No todo fue sin controversias. En los primeros tiempos del cristianismo había no pocos pensadores dentro de la Iglesia que consideraban la música como mala en sí misma y hasta demoníaca. Así opinaba, por ejemplo Clemente de Alejandría (siglo II después de Cristo). La música pagana, existente antes del cristianismo debía ser absolutamente excluida al igual que otras prácticas. Para otros, en cambio, la música formaba una parte natural del culto y era, por lo tanto, un medio para acercarse a Dios, haciendo que la oración fuese más agradable.

Con el tiempo, además de formar un parte cada vez más íntima, de los ritos y ceremonias y, por lo tanto, de un camino espiritual hacia Dios, la música y el canto comenzaron a gozar de gran estima como un importante instrumento en la educación humana en general y religiosa en particular.

Dentro de un orden menos práctico y más especulativo, Boecio elaboró el tratado de armonía titulado *De institutione musica*. Gracias a él podemos conocer el estado de la música medieval en esa Edad Media temprana y percibir la influencia teórica griega sobre el pensamiento medieval en cuanto a ese tema.

Según este autor se podían distinguir tres géneros musicales:

- la música **mundana**, que es la música de las esferas celestiales y constituye la armonía universal que está más allá de la percepción humana. Toda otra música es un simple reflejo de esta.
- la música **humana** evoca esa música celestial a través de una armoniosa integración de las partes del alma y

de esta con el cuerpo. Se la puede llegar a captar por medio de una serena introspección. Y, finalmente,

- la música **instrumental**, obtenida por medio de instrumentos manuales. Es de escaso valor y se opone a la actividad intelectual. Aunque la acción de los sentidos no debe ser totalmente desvalorizada.

Un paso tal vez fundamental hacia una organización generalizada de la música religiosa, puede considerarse lo que se conoce como **Canto gregoriano**. El Papa Gregorio I (apodado Magno) se caracterizó por acentuar la influencia de Roma sobre la cristiandad europea y, entre otras cosas, inició una tarea de unificación de la liturgia, de tal forma que existiera un repertorio de canto llano común a toda la cristiandad. Dado que partió de él esta iniciativa, dicho repertorio recibe el nombre de canto gregoriano.

Las fuentes de este canto son principalmente dos. Por un lado parece que este repertorio se basó principalmente en el canto romano. Tras la coronación de Carlomagno en 800, como cabeza del Sacro Imperio romano, él y sus sucesores se ocuparon de promulgar este repertorio gregoriano y de suprimir los diversos dialectos del canto llano. Las características del canto gregoriano se pueden resumir en las siguientes:

- Es monódico: es decir, tiene una sola línea melódica.
- Está cantado en latín.
- Es modal: es decir, que utiliza, no escalas que representan valores absolutos con una ordenación de tonos y semitonos establecida, sino modos, que son una ordenación relativa y variable de esos tonos y semitonos de los diferentes sonidos.

En el terreno de la teoría musical los tratados de la época carolingia y de la Baja Edad Media estaban mucho más orientados a la práctica que los de la época clásica y de la Alta Edad Media. Estos temas eran los que predominaban en los tratados de la época, de los que se destacan el *Micrologus* (de Guido de Arezzo ca. 1025-28), *Musica enchiriadis* (anónimo del siglo IX) y *Scolica enchiriadis.* Estos tratados estaban destinados a aquellos estudiantes que aspiraban a tomar órdenes religiosas.

Los centros de educación eran los monasterios y las escuelas vinculadas a las iglesias catedrales. En los monasterios la instrucción musical era primordialmente práctica. Las escuelas catedralicias tendían a prestar mayor atención a los estudios especulativos, preparando a los estudiantes para la universidad.

La educación más formal en la época medieval estaba orientada hacia las cuestiones prácticas y la mayor parte de los tratados musicales reflejan este enfoque. Sus autores rinden homenaje a Boecio al principio para pasar a ocuparse de cuestiones más prácticas. Algunos de estos libros están escritos en verso, otros son diálogos entre un estudiante y maestro. Además, constituyen un reflejo del habitual método de enseñanza que ponía gran énfasis sobre la memorización. El texto incluía ayudas visuales bajo forma de diagramas y tablas. A los estudiantes se les enseñaba a cantar los intervalos, memorizar los cantos y, más adelante a leer música.

LA NOTACIÓN MUSICAL

El tema de la no notación cobró especial relieve en esa época no tanto como parte de la teoría musical, sino en vista de la práctica del aprendizaje por parte de los integrantes de los coros religiosos. Allí fue donde se destacaron las

innovaciones de Guido.

Se convirtió en un desafío fundamental para el aprendizaje del canto en las escuelas monacales y catedralicias. Poco a poco en la Edad Media se fue abandonando el tipo de notación heredado de la época griega y romana, es decir, por medio de letras. Se fue desarrollando otra notación llamada neumática, que aparece en el siglo IX. Los neumas son unos signos que no expresaban con exactitud ni la duración ni la altura precisas de cada sonido, sino que intentaban dibujar la marcha de la melodía sirviendo tan sólo como recordatorio de las diferentes melodías ya conocidas por quienes leían esa música; los cantores dedicaban no menos de diez años de su vida a aprender los repertorios, como recuerda Guido en su carta.

Con respecto a la importancia de la notación musical puede recordarse la expresión de Isidoro de Sevilla (560-636), contemporáneo del Papa Gregorio I, que se refiere al problema de la notación: “Los sonidos mueren, pues no pueden escribirse”.

Hucbaldo (840-930) fue predecesor de Guido, un siglo antes, en el uso de líneas para la notación musical. Era un teórico. Pensó en varias líneas horizontales superpuestas sobre cada una de las cuales se escribía una sílaba en correspondencia con la altura del sonido. No había un número fijo de líneas. Por otra parte, se mantuvo un sistema de referencias alfabéticas. Ese sistema lineal fue sin duda de conocimiento y utilización inicial por parte de Guido en sus experiencias como maestro de canto religioso.

Al comienzo de esta época, la música era monódica y monorrítmica en la que aparece un texto cantado al unísono y sin acompañamiento instrumental escrito. Guido de

Arezzo, sin duda alguna, es responsable de la adopción generalizada del esquema de cuatro líneas (tetragrama) y también de los nombres de las notas, como él mismo se encarga de ponerlo de relieve en su carta a Miguel.

Guido denominó a este sistema de entonación **"solmización"**, y más tarde, **"solfeo"**. Prontamente adquirió gran popularidad y el Papa ordenó su introducción inmediata a la Iglesia.

En cuanto a los nombres de las notas musicales, fue sustituido **UT** por **Do**, pues esta sílaba, por terminar en vocal, se adaptaba mejor al canto. Mucho más tarde fue "descubierta" la nota siete y recibió el nombre (de fantasía) de **SI** (de las iniciales de Sancte Ioannes). Los países donde no llegaron los músicos latinos siguieron con el antiguo sistema de las letras del alfabeto, tal es el caso de Inglaterra, Alemania, los países escandinavos, Norteamérica y otros más.

Hay desarrollos de sus ideas, posteriores a su muerte, elaboradas por algunos de sus discípulos que no parecen estar fundadas estrictamente en las enseñanzas de Guido. Así como hay también en la carta ciertas consideraciones sobre modos e intervalos musicales que no resultan demasiado claras.

Contrariamente a lo que expresa en su carta al sentirse agobiado por la oposición de un grupo de sus propios hermanos en la orden benedictina, él mismo llegó más tarde a ver cómo sus ideas con respecto a la notación musical y la enseñanza del canto iban expandiéndose con éxito creciente. Probablemente ni siquiera imaginó que su figura en el mundo de la música iba a traspasar largamente los límites de la Edad Media hasta la actualidad en que no faltan quienes lo denominan el "padre de la música occidental".

Notas

[1] Ya en *Ex.* 15, 1-21, se habla de cánticos de alabanza y agradecimiento, cuando el Pueblo de Israel pudo escapar de Faraón y acabó de cruzar el Mar Rojo. Luego, los 150 Salmos han sido la base de un canto monomelódico, unísono a ritmo libre, cantado por el Cantor o por un reducido coro, durante las ceremonias religiosas. <<

[2] Se han conservado cerca de 40 fragmentos musicales desde la Antigüedad griega: el Fragmento de Eurípides de fines del siglo III a. C. (Papiro de Viena G2315), tres líneas de un fragmento de tragedia del siglo III a. C. (Papiro de Zenón 59533), otros 5 fragmentos de dramas del siglo II a. C. (Papiros de Viena 29825 a-f), dos himnos a Apolo del siglo II a. C. encontrados en la Casa del Tesoro ateniense en Delfos y el Epitafio de Seikilos, probablemente del siglo II a. C. (Museo Nacional de Dinamarca, Inv. 14879). Ya en época cristiana, algunos pocos himnos y referencias en tratados religiosos hacen mención a música y su versión anotada. En Ulrich MICHELS, *Atlas de la Música*, Madrid; Alianza Atlas, 2007, T. I., p. 175. <<

[3] La notación alfabética se usaba de esta manera: cada letra, puesta por sobre la línea de texto a “cantar”, correspondía a una nota fija. Además de esta posición a la que cada letra le correspondía un sonido determinado, había otras dos maneras de representarla con lo que tenemos tres sonidos, para cada una de estas tres posiciones comprendían

tres sonidos cada una. Dado que los griegos no afinaban sus instrumentos de la misma forma que lo hace Occidente actualmente y al carecer de abundante material bibliográfico o mayores reseñas, se torna dificultoso recrear estos sonidos fehacientemente. Se especula con la existencia de una serie de tetracordios, que servían para armar escalas e interpretar el *phorminx* (especie de lira griega que tenía entre dos y siete cuerdas): tetracordio diatónico o sin alteraciones; cromático, con notas alteradas por intervalos formados por semitonos y un tetracordio enarmónico, que significaba un intervalo entre dos notas, pero que se encuentra más próxima de la nota inferior que de la superior. No obstante, no se daba la existencia de escalas en su sentido más ajustado, sino que se basaba en la repetición de estos tetracordios para elaborar una escala de dos octavas. Así, la notación se llevaba a cabo con quince letras, abarcando éstas dos octavas. En: María Dolores ARINERO CARREÑO, *Apuntes de historia de la música: desde la Antigüedad hasta el Renacimiento*; Granada, 2009 y MICHELS, *op. cit.* <<

[4] Clem. Alex., *Pedag*. II, 4. <<

[5] Giulio CATTIN, *Historia de la Música. El Medioevo.* Primera Parte. Colección Historia de la Música; Madrid, Turner, 1987, T. II, p. 4. <<

[6] Richard KRAUTHEIMER, *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid, Cátedra, 1986 o Thomas E. MATHEWS, *Byzantium; From Antiquity to the Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 1998, entre muchos. <<

[7] A pesar de algunas resistencias al canto, por ser agradable y de extrema sensualidad, las influencias de Basilio, Ambrosio o san Juan Crisóstomo fueron decisivas para su inclusión y cultivo en el cristianismo. En Mario RIGHETTI, Historia de la Liturgia, Madrid, 1955, T I. p. 588.

<<

[8] Entre otros: John BECKWITH, *El primer arte medieval*, Buenos Aires, Méjico, Hermes, 1964, *Arte paleocristiano y bizantino*, Madrid, Cátedra, 1997 o Enrico CASTELNUOVO y Giuseppe SERGI (Dirs.), *Arte e historia en la Edad Media.* Madrid, Akal, 2009, Volumen I: Tiempos, espacios, instituciones. <<

[9] *Idem*, pp. 16-17. Agustín es el primer erudito cristiano que escribe el primer De musica, pero que sólo se dedica a analizar el ritmo. Habrá que esperar a Aureliano de Reomé, hacia 850, que escribe su Musica disciplina. Obra curiosa, trata sobre los modos griegos, a los que les da nombres inventados por él, la impronta de Boecio y el agregado que hiciera Carlomagno a los ocho modos eclesiásticos de otros cuatro, que recién en el siglo XVI, son definidos por el monje Glareanus. En esta obra también se habla de la música de las esferas y los efectos morales y éticos de la música. Cattin describe como modo eclesiástico a una composición según la escala diatónica caracterizada por el sonido fundamental y por la diferente posición de los tonos y semitonos. De esta forma, los cuatro modos griegos antiguos fueron latinizados, apareciendo otros cuatro modos plagales: *protus, deutrus, tritus* o *tetrardus.* Los llamados griegos, fueron llamados en la Edad Media auténticos o también ambrosianos; en tanto los plagales son conocidos como gregorianos. <<

[10] Para evitar problemas, el Concilio de Venecia, en el 463, dispuso que lectores y cantores no estaban sujetos al celibato ni bajo el orden sagrado. Solange CORBIN, *El Canto gregoriano*, en Norbert DUFOURCQ (Dir.), *La música, los hombres, los instrumentos, las obras*; Madrid, Larousse, 1969, T. I, Libro II, Cap I, p. 84. <<

[11] Las más importantes fuentes del Canto Ambrosiano

están en el British Museum, Add. 34.209 (del S XII), La Bodleian Library de Oxford, Lat. lit a. 4 del S XIV, el Antifonario de Muggiasca, de 1387, el Antifonario de Vimercate, del S XIII, el Antifonario Ambrosiano Cod. 617 de la Biblioteca Trivulziana de Milán, el Libro coral de la Basílica de Sto. Stéfano de 1431 o el material custodiado en el Archivio Storico Diocesano di Milano o los Libri Corali della Basilica dei SS Apostoli e Nazaro, también de Milán. <<

[12] CATTIN, *op. cit.*, p. 49 y ss. <<

[13] MGH, *Leges* II, Capit. I, 61. <<

[14] Del griego πνεύμα, transliterado como *pneuma* y simplificado como *neuma*; cuyo significado puede entenderse como "espíritu, soplo, respiración". Estas marcas desean expresar acentos en la entonación como así también signos de puntuación y cierta dinámica en el canto, con indicaciones de subir o bajar el volumen de la voz. Entre estos signos podemos indicar: el acento agudo o *virga*, parecida a nuestro acento, el acento grave o *torculus*, representado por un ángulo, el *punctum* o punto, que significaba el descenso en la nota a cantar; el *podatus*, combinación de *virga* y *punctum*, que marca un ascenso de grave a agudo; la *clivis* o flexa, indicando lo contrario del anterior; etc. Asimismo y de acuerdo a variantes regionales, los neumas pueden ser de punto (como la Escuela Aquitana escrita fundamentalmente con trazos de puntos y a veces rayas para indicar sonidos), de acento (Escuelas de Saint Gall, Normanda y de Benevento, usando rayas y acentos para indicar la dinámica y melodía) o mixtos de acento y punto (especialmente en la Escuela de Messina, combinando los elementos de las otras dos tendencias); evolucionando de neumas redondos a cuadrados, dado que hacia el siglo XII se reemplazó la pluma por caña en la escritura, generando

caracteres más definidos y cuadrados, pero de varios trazos de la mano para dibujar cada uno, en tanto los cursivos eran escritos de una sola pasada. Esta escritura cuadrada será la que de origen a la notación neumática gregoriana. <<

[15] Para que puedan / exaltar a pleno pulmón / las maravillas / estos siervos tuyos / perdona la falta / de nuestros labios impuros / San Juan. <<

[16] La quinta línea completa el pentagrama y fue agregada en el siglo XIV, pero generalizada hacia el siglo posterior. <<

[17] Tenemos noticia de que esta Epístola fuera *pub de musica sacra* (1784). <<

[18] Guido D'Arezzo utilizó como regla mnemotécnica las primeras sílabas de cada frase del himno para las vísperas de la Fiesta de San Juan Bautista creado —según la tradición— por Paulo Diacono hacia el s. VIII: *Ut queant laxis, (Ut queant laxis / Resonare fibris / Mira gestorum / Famuli tuorum / Solve polluti / Labii reatum / Santae Iohannes* y de ahí surgen UT, RE, MI, FA, SOL, LA) en el que cada frase musical comenzaba con una nota más alta en la escala diatónica que la frase anterior del himno, sistema de entonación al que denominó solmisatio (nuestro actual solfeo). Este elemento teórico es llamado hexacordio mayor, es decir, la sucesión de los seis sonidos diatónicos de "ut" a "la", que dio origen, más tarde, a un sistema complejo que se empleó hasta el siglo XVI y con alguna modificación ulterior. Este hexarcordio sostenía una sucesión de seis cuerdas con distancias fijas entre ellas; con dos tonos enteros inferiores, un semitono central, con un semitono por encima y dos tonos enteros superiores. Posteriormente y según los autores, fue introducida la séptima nota, que recibió el nombre de SI (de usar las iniciales [S]ancte [I]oannes) y que anteriormente no había sido posible usar, debido a que esta nota en la escala de Fa se

consideraba que sonaba diabólica y lasciva, siendo impensable introducirla en un cántico religioso: del Si al Fa hay tres tonos exactos o una cuarta disminuida, denominada tritono, por lo que se consideraba también tritono dado su sonido. La lascivia provenía del placer que se sentía al escuchar este tritono además de generar no pocos problemas a la hora de desplazarse en la escala: hacia tonos ascendentes es natural, pero descendiente se hace con semitonos. Evidentemente, obra del diablo. Algunos sostienen que la introducción del SI se debió al teórico salmantino Bartolomé Ramos de Pareja en 1482 y otros a finales del siglo XVI, por Anselmo de Flandes. Finalmente, en el siglo XVII, Giovanni Battista Doni sustituyó la nota UT por DO, que para denominar una nota es más fácil y se adapta mejor al solfeo de una melodía. Sobre esta escala, se han ido superponiendo escalas ascendentes y descendentes, sobre do (UT), sobre sol y sobre fa. Esta secuenciación, ayudada por el diseño de la mano guidoniana, permitió ubicar al cantor en cualquier lugar de la escala y recordarla, en tanto conociera las distancias entre nota y nota, permitiéndole desplazarse hacia lo agudo o lo grave, sin necesidad de conocer de memoria el texto, sino hacerlo como hace un músico actualmente: leyendo la partitura. Cuenta la tradición respecto del origen del *Ut queant laxis*, que un día en Montecassino, Paulo diácono, en cierta ocasión en la que iba a consagrar el cirio pascual, le vino una súbita ronquera momentos antes de comenzar su canto, por lo que para recuperar su voz, compuso en honor de San Juan este texto, de la misma forma que Zacarías recuperó la voz suplicando al mismo Santo. Esto lo reseña Guillermo DURANDO, *Rationale Divinorum Officiorum*, lib. 7, 14, fol 145 v., Mainz 1459. <<

[1] Dom Morin en la “Revue de l’art Chrétien”, 1888, III, citado en *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 7, New York:

Robert Appleton Company, 1910. <<

Índice